LA

RENAISSANCE

EN FRANCE

PAR

LÉON PALUSTRE

ILLUSTRATIONS SOUS LA DIRECTION DE EUGÈNE SADOUX

TREIZIÈME LIVRAISON

MAINE ET ANJOU

(Sarthe, Mayenne et Maine-et-Loire.)

PRIX : 25 FRANCS



PARIS

MAISON QUANTIN

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXXVII



NE

nce n'a pas
là des Alpes
monument
uveau style
ne province
la Bretagne
s. Il est vrai
es d'Anjou,
sprit s'était
gement qui
Karolo VII

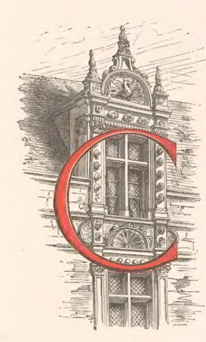
es comme lui, le



FRISE TIRÉE DU CHÂTEAU DU ROCHER

LA

RENAISSANCE DANS LE MAINE



Contrairement à l'opinion reçue, la France n'a pas attendu l'expédition de Charles VIII au delà des Alpes pour faire bon accueil à la Renaissance. Le monument le plus ancien qui porte le cachet du nouveau style remonte au règne de Louis XI, et c'est dans une province éloignée de l'Italie, presque aux confins de la Bretagne et de la Normandie, que nous le rencontrons. Il est vrai que le Maine avait alors pour comte Charles d'Anjou, neveu et héritier du roi René[1], dont l'esprit s'était trouvé de bonne heure préparé au changement qui nous occupe. La médaille où son père est figuré avec la légende *Karolo VII*

1. Par la mort de son cousin Jean d'Anjou, en 1470. Il avait succédé à son père, nommé Charles comme lui, le 10 avril 1473.

imperante a précédé, en effet, toutes les œuvres du même genre exécutées pour les autres princes de la famille [1], d'où il s'ensuit que très probablement la critique se trompe lorsqu'elle désigne la petite cour d'Aix [2] comme ayant attiré tout d'abord Francesco Laurana, c'est-à-dire l'un des artistes qui ont le plus gagné aux récentes recherches des érudits [3]. Les premières sollicitations lui vinrent non de René, mais de son frère, qui, nous le verrons, avait mieux fait que de franchir les monts dans sa jeunesse, qui s'était marié avec une Italienne nommée Cambella Ruffi [4]. Du reste, si avant de se rendre en Provence il n'eût séjourné quelque temps au Mans, on ne comprendrait guère l'ordre dans lequel apparaissent les médailles dont nous avons parlé. Le fou Triboulet seul se fût alors permis de passer avant Jeanne de Laval [5].

Ces explications étaient nécessaires pour montrer comment Charles d'Anjou, lorsqu'il voulut, en 1473, élever dans le chœur de la cathédrale un tombeau à la mémoire de son père, fut amené tout naturellement à faire choix de Francesco Laurana. L'habile artiste qui était alors en Sicile, où d'importants travaux de sculpture lui avaient été confiés [6], se trouvait plus que tout autre familiarisé avec la physionomie du défunt, et l'exécution de la statue, qui devait tenir une si grande place dans le monument, ne pouvait être remise en de meilleures mains. Cette considération, du reste, ne guidait pas seule le jeune prince ; avant tout il désirait frapper les esprits par quelque chose de nouveau et le premier entrer dans une voie qui devait être si féconde. On avait eu le tort de laisser échapper un artiste qui, sans posséder un talent fort extraordinaire, était on ne peut plus apte à jouer le rôle d'initiateur ; lui se chargeait de le rappeler et, après l'avoir employé à son usage, il comptait bien l'introduire de nouveau auprès du roi René. Et de fait nous le trouvons, quelques années après (1477-1483), installé à

1. Le roi René, Jeanne de Laval sa seconde femme et Jean d'Anjou son fils. Ces différentes médailles sont datées de 1461, 1463 et 1464.

2. Nous disons Aix et non Angers, parce que, d'après M. Lecoy de la Marche (t. II, p. 458-462), le roi René demeura en Provence de mai 1457 à février 1462.

3. Eug. Müntz, *Chronique des arts*, 1881, p. 111. — Aloïss Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance*, 1882. — Docteur Barthélemy, *Chapelle Saint-Lazare, à la cathédrale de Marseille*, 1885.

4. Cette princesse mourut sans enfants en 1443.

5. La médaille de Triboulet, comme celle de la reine, porte simplement la date de 1461 ; l'une et l'autre ont donc pu être exécutées dans les derniers mois de l'année, tandis que celle du comte du Maine se trouve forcément antérieure à la mort de Charles VII, arrivée le 22 juillet. Ajoutons que, de Provence, Laurana dut se rendre d'abord en Anjou, puis en Lorraine, suivant dans leurs déplacements le roi René et son fils, dont il figura les traits en 1463 et 1464. (Aloïss Heiss, *op. cit.* — Lecoy de la Marche, t. II, p. 462-465.)

6. *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli* XV *e* XVI, memorie storiche e documenti per l'abate G. di Marzo. Deux des gravures de cet ouvrage (la Vierge de la cathédrale de Palerme et le bas-relief représentant saint Jérôme et saint Grégoire le Grand assis devant un pupitre, qui se voit à l'église Saint-François de la même ville) sont reproduites par M. Aloïss Heiss dans ses *Médailleurs de la Renaissance*.

Marseille où il travaille tout à la fois pour la cathédrale de cette ville et pour les Célestins d'Avignon[1].

Sans aucun doute, Charles d'Anjou ne s'en serait pas tenu au tombeau dont il vient d'être question et, sous son impulsion, les artistes locaux auraient commencé dès cette époque à délaisser la vieille architecture, si les nécessités de sa situation d'héritier présomptif ne l'eussent trop souvent forcé à demeurer près du roi René. Or ce prince, durant les dernières années de sa vie, fut fidèle aux belles résidences d'Aix et de Tarascon[2]; la Provence, qu'il visitait jadis de temps en temps, le retient alors d'une manière permanente. Enfin, lorsqu'il mourut en 1480, son neveu, qui ne devait, hélas! lui survivre que d'une année, se trouva assez occupé à faire terminer les ouvrages déjà commencés[3], pour n'avoir pas le loisir d'en entreprendre de nouveaux. Toutes les espérances dont le Maine s'était un instant bercé allaient disparaître; du moins cette province, après sa réunion à la couronne que Louis XI fit effectuer sans retard, se vit-elle privée de la direction qui aurait pu lui venir d'un chef éclairé. Elle dut subir le sort commun et longtemps encore se traîner dans les bizarreries du style gothique expirant. Sous ce rapport, rien n'est instructif comme le dessin d'architecte appartenant au Musée archéologique du Mans[4]. Il nous montre où en était, vers l'an 1490[5], le cardinal Philippe de Luxembourg, un prélat grand seigneur s'il en fut jamais, cousin très rapproché de Charles d'Anjou[6]. Non seulement l'essai tenté presque sous ses yeux semble l'avoir laissé indifférent, mais on sent que, même dans le genre particulier auquel il demeure attaché, la richesse a pour lui plus de prix que la beauté. Quoi qu'en aient dit les contemporains, dont l'enthousiasme évoque bien à tort les

1. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. II, p. 70, 105 et 378. — *Gazette des beaux-arts*, 1881, t. XXIII, p. 179. — *Chronique des arts*, 1881, p. 79. — Docteur Barthélemy, *Chapelle Saint-Lazare, à l'ancienne cathédrale de Marseille*, dans le *Bulletin monumental*, 1885, t. L, p. 626-637. Le retable des Célestins, aujourd'hui placé dans une chapelle assez obscure de l'église Saint-Didier, a été exécuté de 1478 à 1481. C'est une œuvre intéressante plutôt que belle. On admire surtout avec raison l'architecture du fond. Quant aux figures, elles sont empreintes pour la plupart d'une véritable trivialité. Peut-être faut-il en chercher la cause dans l'origine de Laurana, qui était Dalmate, paraît-il, et non Italien. Chaque fois qu'il n'avait pas à faire un portrait, le naturel reprenait ses droits. Aussi, en un certain sens, les deux arcades qui donnent entrée dans la chapelle Saint-Lazare, à Marseille, nous semblent-elles préférables au retable d'Avignon. Là, du moins, s'il ne s'agit guère que d'ornementation, le goût le plus épuré a présidé au choix des motifs. C'est à croire que Thomas de Côme, dont M. Barthélemy nous a révélé la collaboration, donnait plus encore l'impulsion qu'il ne la recevait.

2. Il quitta définitivement l'Anjou en octobre 1471. (Cf. Lecoy de la Marche, t. II, p. 474-497.)

3. Voir les inscriptions du retable d'Avignon et de la chapelle de Marseille. *Chronique des arts*, 1881, p. 79. — Docteur Barthélemy, *op. cit.*, p. 629.

4. Ce dessin, qui est à l'échelle de six centimètres pour mètre, a été reproduit en fac-similé par M. Eug. Hucher. (*Le Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg à la cathédrale du Mans*. Gr. in-folio, 1875.)

5. H. Chardon, *les Artistes du Mans et spécialement ceux de la cathédrale jusqu'à la Renaissance*, 1879, p. 35.

6. Charles d'Anjou avait pour mère Isabelle de Luxembourg, sœur de Thibault, le père de Philippe.

noms de Phidias et de Parrhasius [1], le jubé de la cathédrale du Mans était une œuvre tourmentée qui pouvait faire honneur à l'imagination des artistes employés, mais ne révélait pas chez eux le moindre goût. Devant un pareil entassement de figures, accrochées dans leurs niches à un mur absolument plat [2], on a peine à se croire au centre d'une province voisine des bords de la Loire. Sans doute, à la suite du prélat qui précédemment avait résidé à Arras et à Thérouanne, étaient venus dans le Maine certains artistes formés à l'école des Flandres, et c'est avec raison que l'on a pu rapprocher le jubé qui nous occupe des constructions élevées à Brou, quelques années plus tard, par l'architecte de Marguerite d'Autriche, Louis Van Boghen [3].

Quoi qu'il en soit, Philippe de Luxembourg avait l'esprit trop ouvert pour ne pas s'apercevoir promptement que la voie dans laquelle il s'était engagé n'était nullement profitable. Aussi le voyons-nous faire bon accueil à l'Angevin Simon Hayeneufve, qui, durant un long séjour en Italie [4], s'était familiarisé avec les plus belles créations de la Renaissance. C'est à lui qu'il s'adressera, peu après l'an 1500 pour la reconstruction de la chapelle de l'évêché, dont la voûte en coupole surmontée d'un lanternon constituait, à pareille date, une nouveauté véritablement extraordinaire [5]. Tout le temps perdu se trouvait de la sorte rattrapé

1. « Et præsertim miri artificii ac celaturi, Phidiaca aut Parrhasii opera exuperantis pulpito. » Extrait d'un procès-verbal de 1507, cité par M. Hucher.

2. « Qu'on se figure trois ou quatre étages de statues, surmontées de riches pinacles, des scènes à personnages multiples, entourées d'un riche décor d'arcatures, de clochetons, de frises à devises, en un mot de tout le luxe décoratif en usage à la fin du xv[e] siècle ou au commencement du xvi[e]; qu'on se représente tout un peuple de personnages décorés de légendes et d'attributs, les uns atteignant la taille humaine dans sa plus grande dimension, soit deux mètres, les autres variant d'un mètre à un mètre trente centimètres, et enfin un plus grand nombre encore n'atteignant pas trente ou quarante centimètres de hauteur, et l'on aura une idée ébauchée de la grandeur et de l'importance du monument. » Hucher, *op. cit.* Ce jubé a été complètement détruit par les protestants en 1562.

3. Hucher, *op. cit.*, p. 1.

4.

Areste toy passant et contemple
que sous ceste pierre repose
le corps de maistre Symon Hayeneufve
issu dangeou.
A passé jeunesse avecqs les Italiens, après
en lan mil cinq cens aagé de cinquante ans
s'en vint au Mans ou a fini le reste de sa vie
finalement en laage de quatre vingts
et seize ans, etc.

Tel est le début de l'épitaphe autrefois placée dans la nef de l'église Saint-Vincent du Mans. M. Chardon en a donné un fac-similé (*les Artistes du Mans*, etc., 1879, *ad finem*) d'après la collection Gaignières. Quant à M. Célestin Port (*les Artistes angevins*, 1 vol. in-8°, 1881), il n'a pas trouvé le moyen de consacrer même une demi-page au plus grand artiste que l'Anjou ait produit. Il le nomme seulement en passant (p. 150), et l'on sent que ses connaissances ne vont pas au delà de ce qu'en a dit Lacroix du Maine.

5. Une eau-forte du xvii[e] siècle, reproduite par M. Hucher dans ses *Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe* (le Mans, 1856, p. 20), donne avec assez de détails, sous le n° 4 et le nom faux « les jésuites »,

d'un seul coup, et le Maine encore une fois devançait les autres provinces dans le mouvement qui devait imprimer aux arts une direction si féconde.

Simon Hayeneufve, dont la vie se prolongea jusqu'en 1546, dut évidemment laisser beaucoup de traces de son talent[1]; mais, par suite des destructions opérées, durant les guerres de religion d'abord, puis à l'époque révolutionnaire, rien ne reste plus aujourd'hui qui puisse, d'une manière certaine, être mis au compte, soit du peintre, soit de l'architecte[2], car, si nous en croyons les contemporains, qui, dans leur exagération un peu risible, ne craignent pas d'évoquer à son sujet les plus grands génies de tous les temps et de tous les pays, le célèbre artiste aurait avec la même habileté manié le pinceau et l'équerre.

Pendant que les germes déposés au Mans par Francesco Laurana avaient quelque peine à se développer, qu'il fallait attendre plus d'un quart de siècle avant de voir apparaître une seconde manifestation de la Renaissance, dans un monastère écarté et jusqu'alors sans importance, le changement s'opérait brusquement à la date de 1496. Suivant toutes probabilités, les pilastres qui accompagnent, à Solesmes, le célèbre ensevelissement du Christ, marquent les débuts, de ce côté des monts, des « deux tailleurs de maçonnerie antique italiens » auxquels Michel Colombe abandonnait en quelque sorte la partie décorative de ses vastes compositions[3]. Et, remarquons-le bien, dans ce fait on peut trouver un argument nouveau en faveur de l'opinion qui attribue au grand sculpteur breton l'une des œuvres les plus admirables du xv[e] siècle expirant. Les différents artistes qui composaient son atelier ne travaillaient pas les uns sans les autres, et ceux placés au second rang surtout, lorsqu'on les rencontre quelque part, indiquent à ne pas s'y tromper la présence du maître dont ils dépendaient.

A ce sujet nous ferons remarquer dès maintenant que le Maine a peu pro-

la chapelle élevée par Simon Hayeneufve. Citons également un plan du même ouvrage (p. 32) où elle se trouve figurée, mais très sommairement cette fois, parmi les principaux édifices du Mans.

1. Dans son *Champfleury* imprimé en 1529, Geoffroy Tory fait le plus grand éloge de notre artiste : « Il est très excellent, dit-il, en ordonnance d'architecture antique, comme on peut voir en mille beaux et bons desseings et portraictz qu'il a faictz en la noble cité du Mans et a maint estrangier... Il est homme d'église et de bonne vie, amyable et serviable a tous en desseings et pourtraictz au vray antique, lesquelz il faict si bons que, si Victruve et Lyon Baptiste Albert vivoient, ils lui donneroient la palme par dessus iceux de delà les monts. » Cf. A. de Montaiglon, *Notice sur J. Pelerin*. 1861.

2. M. H. Chardon (*op. cit.*) pencherait à voir une œuvre de Simon Hayeneufve dans le retable découvert à Douillet en 1875 et qui est daté de 1501. Pour notre part, il nous semble difficile de souscrire à cette opinion, qui aurait pour résultat d'amoindrir singulièrement le talent du célèbre artiste, du moins en tant que peintre. Si on veut absolument lui attribuer quelque chose, que ne tourne-t-on plutôt les yeux vers l'église d'Évron (Mayenne) où existe un reliquaire des premières années du xvi[e] siècle, qui reproduit, dans ses lignes générales, assez fidèlement la chapelle du Mans? Seul Hayeneufve nous semble avoir pu donner le modèle de cette pièce d'orfèvrerie, dont l'exécution aura été confiée par le donateur François de Châteaubriant, à d'autres membres de la famille établie à Angers. Cf. Célestin Port, *Artistes angevins*, p. 150.

3. Benjamin Fillon, *Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe*, p. 10. Nous avons démontré plus haut (p. 80) que l'un de ces deux ornemanistes ne saurait être autre que Jérôme de Fiesole.

duit par lui-même tant en architecture qu'en sculpture. Ses principales merveilles sont dues, sinon à proprement parler à des étrangers dans le sens général de ce mot, du moins à des hommes nés en dehors de la province. Tout Solesmes, ainsi que nous le démontrerons plus tard, se revendique de l'Anjou et de la Touraine, tandis que la Normandie a marqué de son empreinte, non seulement le château du Rocher[1], mais encore une maison du Mans et les plus belles chapelles de la Ferté-Bernard. Du reste, les choses se sont passées au XVIe siècle comme durant le moyen âge, et nous sommes obligé de constater la complète absence de toute école mancelle, à quelque époque que ce soit.

Il est vrai que si on eût pu établir d'une manière certaine le droit des habitants de Loué[2] à compter Germain Pilon parmi leurs compatriotes, la compensation se fût trouvée largement suffisante. Mais, malheureusement, tous les raisonnements du monde sont incapables de prévaloir contre des documents authentiques, et nous savons depuis longtemps déjà que le célèbre sculpteur a reçu le jour « és faulxbourgs Sainct-Jacques », à Paris[3]. Son père même semble avoir de bonne heure quitté le Maine, où on le fait bien à tort travailler au sépulcre de Solesmes[4]. C'est sur les bords de la Seine et non sur ceux de la Sarthe qu'à la suite de deux mariages il a un grand nombre d'enfants, de 1530 à 1562[5]. Germain, le seul qui nous occupe, est né en 1535, puisque, dans une déposition datée de 1581, on lui assigne l'âge de quarante-six ans[6]. Nous ne voyons donc pas, d'après cela, comment on s'y prendrait pour défendre la légende, car la paternité, d'ordinaire, n'est pas le fait d'un nonagénaire, et le calcul le plus favorable engendre des difficultés presque insurmontables[7].

Nous n'insisterons pas davantage sur un point qui a bien son importance, quoique, pour un pays, il soit aussi glorieux de fournir à des artistes les moyens de se révéler que de leur donner naissance. C'est ce qui est arrivé un peu partout dans le Maine, où l'exemple donné par Philippe de Luxembourg a produit les fruits les plus heureux. Nous pouvons même citer une petite ville dont les habitants,

1. Commune de Mézangers, aux environs d'Evron (Mayenne).

2. Gros bourg à l'ouest du Mans.

3. M. le baron J. Pichon, dans les *Mélanges de littérature et d'histoire* (Paris, Techener, 1856), 1re partie, p. 173 et 175, a donné le texte de différentes dépositions dans lesquelles le lieu de naissance de Germain Pilon, « sculpteur ordinaire du roy », est nettement déterminé.

4. *Le Maine et l'Anjou*, t. Ier, introduction, p. XXI.

5. Jal, *Dictionnaire critique*, 2e édition, 1872, p. 972.

6. *Mélanges d'histoire et de littérature*, p. 176.

7. Si nous donnons seulement vingt-cinq ans à André Pilon, — tel est le nom du père de Germain, — en 1496, nous arrivons à l'âge de quatre-vingt-douze ans en 1562. En second lieu, les titres ne parlent pas d'un sculpteur, mais d'un « tailleur de pierres ». Jal, *op. cit.*, p. 972.

sans exception, se sont trouvés unanimes, durant plus d'un siècle, pour poursuivre la construction d'un monument aussi riche que magnifique. L'église de la Ferté-Bernard est une œuvre collective[1], par conséquent peu faite pour mettre en relief la vanité personnelle de chacun de ceux qui ont pris part à son achèvement. A ce titre elle mérite plus particulièrement d'attirer l'attention, et nous ne croyons pas qu'à la même époque on puisse montrer beaucoup de semblables désintéressements. Du reste, la parole attribuée à Cosme de Médicis, qui comptait uniquement, pour demeurer dans le souvenir des hommes, sur les beaux édifices élevés de son temps[2], si elle n'a pas servi de règle de conduite à bien des gens, s'est trouvée néanmoins vérifiée pour eux de la manière la plus éclatante. Les noms de Guillaume Cheminart et de Jean Bougler, par exemple, ne sont connus aujourd'hui que grâce aux admirables sculptures dont ils ont enrichi leur prieuré de Solesmes. C'est également le cas de Martin Guerrande, qui a laissé à la cathédrale du Mans une rare et précieuse tapisserie[3]. Aussi paraît-il évident que la satisfaction des instincts artistiques peut être considérée comme l'un des moyens les plus sûrs de ne pas périr tout entier.

En Normandie, en Bretagne, voire même dans les environs de Paris, le nombre des édifices religieux bâtis durant le cours du XVI[e] siècle balance tout au moins, lorsqu'il ne le dépasse pas, celui des édifices civils. Mais, dans le Maine, il n'en est pas tout à fait de même. Tandis que les églises, sauf dans un rayon assez peu étendu autour de la Ferté-Bernard, demeurent à peu près ce qu'elles étaient déjà depuis longtemps, presque tous les châteaux subissent une transformation plus ou moins complète. Nous n'en finirions pas si nous voulions ne rien négliger, passer en revue aussi bien les constructions du temps de François I[er] que celles du temps de Henri IV. Si les premières sont les plus belles, si par des ornements multiples elles arrivent à un effet de richesse qui sied à leur élégance; les secondes, grâce à des lignes savantes et bien étudiées, font naître un sentiment de grandeur et de majesté. On ne s'étonnera donc pas qu'après avoir admiré Saint-Ouen, le Lude et le Rocher, nous tournions les regards vers Foulletorte et Montécler. Toutes les transformations de l'art sont à noter, et c'est en ne négligeant rien de ce qui peut nous instruire que nous arriverons à déterminer la part du Maine dans le grand mouvement provoqué par ses princes, mais auquel sa situation géographique et des habitudes traditionnelles ne lui ont

1. Léopold et Robert Charles, *Histoire de la Ferté-Bernard*, 1877, p. 115.
2. Eugène Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 140.
3. Elle porte la date de 1499 et représente l'histoire de saint Gervais et de saint Protais.

pas permis d'appliquer une direction spéciale. L'influence des pays voisins est manifeste, et ce serait poursuivre une chimère que d'essayer une revendication condamnée par les faits et visiblement inacceptable.

I

Si l'on en croit certains historiens, Philippe de Luxembourg, qui ne se lassait pas d'embellir sa cathédrale, aurait proposé à ses chanoines de jeter bas la vieille nef des XIe et XIIe siècles pour mettre à sa place quelque construction plus en harmonie avec le chœur. Mais ceux-ci, dont la prudence redoutait de voir l'entreprise arrêtée par la mort du prélat, avant de consentir à pareille proposition, insinuèrent que le dépôt préalable d'une somme d'argent assurant, en tout état de cause, l'achèvement des travaux, ne serait pas inutile. Ils ne voulaient pas être pris au dépourvu et courir le risque de voir une lourde dépense tomber sous peu à leur charge. Seulement cette préoccupation bien légitime blessa, paraît-il, Philippe de Luxembourg, qui renonça dès lors à ses projets[1].

Reste à savoir maintenant si nous avons lieu de regretter l'échec infligé à une bonne volonté qui ne se récusait jamais. Durant la première période de son séjour au Mans[2], lorsqu'il était encore sous l'influence des artistes flamands, le fastueux cardinal n'eût probablement rien mis de bon à la place de ce que ses prédécesseurs avaient élevé. Comme tout le monde autour de lui, il admirait alors uniquement l'architecture tourmentée du jubé, et nul doute que la sévérité des lignes et la pureté des profils ne se fussent trouvées sacrifiées à un désir immodéré de richesse. Mais, plus tard, après l'arrivée de Simon Hayeneufve et la construction de la chapelle de l'évêché[3], si tout fait présumer également que, sauf pour l'élé-

1. On dit qu'il s'en consola en faisant rebâtir les deux châteaux de Touvoie et d'Yvré, aux environs du Mans.

2. Philippe de Luxembourg occupa le siège du Mans, d'abord de 1477 à 1507, puis, après la mort de son neveu François de Luxembourg, de 1509 à 1519.

3. C'est-à-dire durant la période qui s'étend de 1509 à 1519, puisque, suivant son épitaphe, Simon Hayeneufve n'est venu se fixer au Mans qu'en 1509. S'il en était autrement, du reste, on ne comprendrait guère que les chanoines eussent demandé les garanties dont nous avons parlé.

vation des voûtes, liberté entière eût été donnée au constructeur[1], il n'en est pas moins vrai qu'en ce qui nous concerne, la situation paraît singulièrement modifiée. A la suite d'un chœur qui est une merveille du XIIIe siècle, nous eussions vu une nef bâtie dans le style le plus élégant de la Renaissance. Or, quand on songe à la renommée dont jouissait le seul homme à qui Philippe de Luxembourg avait la liberté de s'adresser, il est bien permis de se demander si l'excès de précaution montré par les chanoines ne nous a pas privés d'un chef-d'œuvre. L'effet de disparate qui, dans tous les cas, ne pouvait manquer de subsister, présenterait au moins une excuse, car il nous ferait connaître sous l'une de ses faces les plus curieuses le talent de Simon Hayeneufve, qui fut, dit-on, aussi bon architecte que sculpteur de mérite et peintre excellent.

Certes, nous ne sommes pas de ceux qui se montrent incrédules par système; mais, cependant, il faut bien avouer que les éloges donnés par un poète ou un historien ne suffisent pas pour établir à nos yeux le mérite d'un artiste. L'amitié, la complaisance, voire même un sentiment de vanité locale jouent un trop grand rôle en pareille occasion, et c'est avec prudence qu'il faut accepter des assertions parfois assez légèrement émises. Du reste, nous irons plus loin encore, et la confiance que nous refusons de donner en aveugle à des écrivains, quels qu'ils soient, ne saurait pas davantage être accordée aux documents authentiques, lorsqu'ils se présentent à nous isolément et sans rien qui les appuie. Tout monument dont on parle doit faire directement sa preuve, et l'on peut dire qu'en matière d'art principalement le contrôle est une de ces nécessités qui s'imposent. Sans cela il serait vraiment trop facile de créer des renommées, et nous demeurerions perpétuellement esclaves d'appréciations qui, vu les expressions employées, paraissent souvent dépasser la mesure.

Non loin de la cathédrale s'élevait jadis l'église des Jacobins, qui, de 1537 à la fin du XVIe siècle, reçut de notables embellissements. On vantait surtout avec juste raison le jubé dû à l'heureuse collaboration de deux artistes manceaux, Boisselleret et Huet. Le premier, qui était à la fois architecte et sculpteur, eut sans aucun doute la direction de l'ouvrage qui, dans sa forme générale, ressemblait à un arc de triomphe[2]. Huit colonnes corinthiennes, réunies deux à deux, faisaient saillie sur le mur percé de trois portes cintrées et couronnées, un peu en retrait de l'entablement, d'un attique divisé en nombreux panneaux. Bien que

1. La différence de hauteur qui existait entre les voûtes de la nef et celles du chœur était le grand argument que faisaient valoir les partisans de la reconstruction.

2. Voir le dessin donné par Ch. Cosnard dans son *Histoire du couvent des frères prêcheurs du Mans*, 1879, p. 113.

la hauteur fût trop faible pour la largeur, cette imitation de l'antiquité ne laissait pas de plaire par une certaine recherche de bon goût. Si la richesse des ornements était grande, elle se trouvait cependant limitée aux parties principales, de sorte que l'esprit, à cette vue, n'éprouvait aucune fatigue. On ne saurait donc trop déplorer qu'une œuvre aussi excellente, dont l'exécution appartenait tout entière aux années 1553 et 1554[1], ait disparu à jamais[2].

Très certainement Boisselleret n'en était pas à son coup d'essai lorsqu'il se distingua de la manière que nous venons de voir; mais rien ne permet d'évoquer son nom à propos de tel ou tel monument que le Maine possède encore. Les documents sont muets, et tout rapprochement soulève des difficultés insurmontables. Du reste, cet artiste a cela de commun avec beaucoup d'autres qui se montrent à nous une fois comme en passant, puis rentrent dans l'ombre d'où ils étaient sortis.

Rationnellement nous devrions suivre l'ordre chronologique et montrer par quelles transformations successives est passée l'architecture religieuse dans la province que nous étudions. Mais, pour cela, il faudrait que les choses se présentassent à peu près partout de la même façon, que l'impulsion reçue ne fût pas divisée dans son origine en même temps que différenciée dans sa force. Or, bien loin qu'il en soit ainsi, nous voyons, au contraire, l'absence de direction générale s'affirmer dès le début. Le Mans, qui aurait dû avoir une grande influence sur le reste de la province, se contente de produire à de longs intervalles les œuvres les plus avancées. Mais ces lueurs extraordinaires, par le fait même de leur intermittence, étaient peu propres à déterminer un mouvement décisif. Quand on veut opérer une révolution quelconque, il ne faut pas procéder par soubresauts.

A Laval, les choses se passent différemment, et la Renaissance s'infiltre doucement, sans secousse ni grand éclat. Un demi-siècle après son apparition, c'est à peine, au moins dans le domaine religieux, si elle est parvenue à se dégager entièrement des étreintes du moyen âge. Son représentant le plus attitré, Jamet Neveu, soit goût particulier, soit nécessité d'obéir à certains préjugés, ainsi qu'on peut le voir à Avenières et dans les travées nord-est de la cathédrale[3], jusqu'à la fin du règne de François Ier, non seulement prolonge la période de transition,

1. « Le plus bel ornement de notre église, le jubé, fut commencé l'an 1553 et achevé en deux ans. » Manuscrit du XVIIe siècle, publié par M. Cosnard dans l'ouvrage cité plus haut, p. 17.

2. C'est en 1813 seulement que la destruction dont nous nous plaignons fut consommée. Elle eut lieu, malgré l'opposition du maire, par ordre du préfet, qui fit vendre à vil prix les matériaux.

3. Isidore Boullier, *Recherches historiques sur l'église et la paroisse de la Trinité de Laval*, 1845, p. 139.

mais encore maintient dans une sorte de subordination le système qui, inévitablement, est appelé à triompher[1]. Et comme pour nous faire plus regretter sa manière d'agir, cet architecte, de temps en temps, se montre on ne peut plus heureux dans les combinaisons empruntées à la nouvelle architecture. Nous n'en voulons pour preuve que les clochetons d'Avenières formés de groupes de colonnes au-dessus desquelles s'arrondit un couronnement en dôme. Mais où il triomphe également, c'est dans certains détails d'ornementation. A ses têtes saillantes il donne une collerette de feuillages qui tout à la fois les soutient, les accompagne et les grandit.

Suivant toutes probabilités, Jamet Neveu mourut peu après l'achèvement des travaux dont nous avons parlé. Car il n'est pas possible de reconnaître sa main dans la partie de la cathédrale qui a été élevée de 1549 à 1556[2]. On ne franchit pas ainsi d'un seul bond, sans que rien n'ait préparé à un semblable changement, la distance qui sépare deux manières absolument différentes. La Renaissance qui, naguère encore, osait à peine se montrer, règne désormais en souveraine maîtresse, et, si un rapprochement se présente à l'esprit, c'est avec le grand transept voisin. Tout porte à croire que nous avons là un spécimen du talent de Pierre Guillot à ses débuts[3], et il faut bien avouer que les espérances sur lesquelles on était en droit de compter n'ont pas été entièrement tenues. Pour notre part, nous n'admirons pas beaucoup la voûte immense percée d'une lunette ovale en son milieu, et divisée circulairement et longitudinalement par de larges moulures plates, semblables à autant de bandes soutachées, qui s'élève au-dessus du bras de croix septentrional. Cet arrangement, qui date de 1575, manque d'élégance, et la simplicité qui nous avait charmé tout à l'heure fait place à quelque chose de guindé et de prétentieux. Les mêmes défauts, du reste, se retrouvent dans la haute et large fenêtre qui vient si étrangement, à l'extérieur, couper un premier fronton reposant sur quatre colonnes corinthiennes. Tous ses meneaux à section quadrangulaire s'en vont buter contre une traverse qui enserre entre elle et la courbe supérieure une série d'ovales aplatis sur les flancs. On ne saurait inventer de divisions plus désagréables à voir et, franchement, nous leur préférons les simples armatures en fer que l'on ne tardera pas à mettre en pratique.

1. Le clocher d'Avenières, dont la construction se poursuivait encore en 1534, est terminé par une flèche toute gothique. Quant aux travées nord-est de la cathédrale (ancienne église de la Trinité), où, sauf quelques chapiteaux et pendentifs, rien ne rappelle la Renaissance, elles ont été élevées de 1537 à 1541.

2. Deux travées à la suite des précédentes, du côté du nord. (Isidore Boullier, *op. cit.*, p. 140.)

3. Isidore Boullier, *op. cit.*, p. 141.

Pierre Guillot ne mérite donc pas une place très importante dans l'histoire de l'art. Il vise trop à produire un grand effet et n'arrive souvent qu'à choquer la logique et le bon goût. Cependant, on doit lui tenir compte de ses efforts pour faire connaître immédiatement tous les changements et toutes les innovations. Sous certains rapports, nous pourrions même dire qu'il devance son époque, et Jean Guillot qui, de 1595 à 1597, fut chargé de reprendre, à la place de son frère trop vieux ou décédé, les travaux délaissés depuis plusieurs années[1], se vit obligé de rompre quelque peu avec une méthode attardée. Le portail de la cathédrale, on a peine à le croire, tout au moins dans sa conception générale, est antérieur à celui de Saint-Vénérand qui montre, à la partie supérieure, un arc bandé entre deux contreforts et, sur le côté, une tourelle à lanternons. Peut-être Jean Guillot, dont le monogramme est inscrit au-dessus de la date d'achèvement, 1594, a-t-il voulu se rapprocher du chœur de l'église élevé trente ans plus tôt[2]. Dans tous les cas, ce serait là une preuve nouvelle de la flexibilité de son talent.

Nous ne connaissons pas l'origine de Jamet Neveu, mais son nom a une saveur toute ligérine[3]. Quant aux deux autres artistes, des documents, en même temps qu'ils les font naître à Angers, leur donnent cette ville comme lieu de résidence habituelle[4]. Il n'est donc pas étonnant, d'après cela, qu'autour de Laval ne se trouve aucun monument bâti dans le style de la Renaissance. La contrée manquait évidemment d'architectes capables de répondre aux besoins du moment, et ceux que l'on faisait venir du dehors ne pouvaient, naturellement, prêter à l'œuvre de transformation qu'un concours très limité. En outre, il faut bien le dire, des difficultés se présentaient à peu près les mêmes qu'en Bretagne, vu la constitution géologique du sol. Quelques grands seigneurs ou de puissantes corporations avaient seuls à leur disposition des richesses assez considérables pour se permettre la dépense occasionnée, soit par le transport de matériaux étrangers, soit par l'emploi du dur et rebelle granit.

En réalité, l'influence dont nous cherchons les traces ne fut exercée que par

1. Jean Guillot, dans un contrat signé le 24 septembre 1595, est qualifié de *maître voyeur et visiteur des œuvres de maçonnerie en la duché d'Anjou.*

2. Une inscription le date de 1565. C'est, du reste, après la façade, la partie la plus moderne de l'église commencée en 1485. Suivant des renseignements fournis par M. Jules-Marie Richard, archiviste paléographe, le charpentier Jehan Bodin mettait, le 15 mai 1500, la dernière main à la flèche élevée au dessus de l'intertransept. Mais il ne s'ensuit pas, toutefois, que les travaux fussent très avancés, car la dédicace eut lieu en 1521 et, à cette date, il manquait encore à la nef une travée du côté ouest. Ce complément, qui pourrait bien, ainsi que d'autres parties, être de Jamet Neveu, se rapporte aux années 1531 et 1532.

3. *Documents inédits sur les arts en Touraine*, 1870, *passim.* — C. Port, *les Artistes angevins*, 1881, p. 232.

4. C. Port, *op. cit.*, p. 141-44.

la petite ville de la Ferté-Bernard. Grâce aux travaux entrepris à l'église Notre-Dame des Marais et qui durèrent plus d'un siècle[1], un foyer artistique d'une grande intensité se maintint en permanence au sein d'une région offrant aux architectes aussi bien qu'aux sculpteurs toutes les facilités d'exécution[2]. Tandis que, dans les autres parties de la province, la Renaissance ne se présentait qu'à l'état d'accident, qu'elle florissait dans un centre plus ou moins bien préparé à la recevoir, mais sans projeter au dehors de vigoureux rameaux, à l'est d'une ligne qui de la Chartre se dirige sur Mamers en passant par le Grand-Lucé, Montfort et Bonnétable, presque dans chaque village, nous voyons les formes nouvelles non seulement adoptées, mais pratiquées avec succès. Que l'on construise une crypte[3], une chapelle ou une façade[4], il ne saurait y avoir le moindre embarras sur le modèle à suivre, non plus que sur le choix de l'architecte. L'un et l'autre seront demandés à la petite ville voisine qui depuis si longtemps attire tous les regards[5].

Et, de fait, où trouver ailleurs, à la même époque, un spectacle aussi merveilleux que celui offert par les habitants de la Ferté-Bernard? Sans avoir à leur disposition des ressources exceptionnelles et uniquement mus par le désir de posséder l'un des plus beaux monuments de la contrée, on les voit non seulement se lancer dans une entreprise de longue haleine, mais encore autoriser, au cours des travaux, les modifications les plus coûteuses. Quant aux inconvénients de ce système, ils n'y songeaient guère, et peu leur importait, en réalité, que le chœur, par ses vastes proportions et sa surélévation exagérée, semblât appeler la reconstruction de tout le reste de l'édifice.

Il faut bien constater, d'ailleurs, que dans la continuation de l'œuvre on ne négligeait pas seulement de suivre les indications du plan primitif. Parfois, en ce qui concerne le style employé, au lieu de continuer la marche en avant, les nouveaux architectes opéraient de singuliers retours en arrière. C'est ainsi que les par-

1. De 1450 à 1596. Cf. Léopold et Robert Charles, *Histoire de la Ferté-Bernard*, 1877. Tout ce que nous dirons de l'église Notre-Dame des Marais est emprunté à cet excellent livre.

2. La pierre employée à la Ferté-Bernard provient, en majeure partie, des carrières situées aux Guillemetières et à Montaval, dans les communes de Théligny et de Saint-Bomert. Sa belle teinte jaunâtre la rend très favorable aux sculptures. En outre, grâce à la finesse de son grain, elle se taille facilement quand on a soin de la bien choisir. Le seul reproche qu'on puisse lui faire est de présenter une résistance inégale et d'être semée de petits durillons nommés *chats*. Les tailleurs de pierre du XVI[e] siècle, partout où ils les ont rencontrés, ont laissé ces derniers bruts et apparents, même au milieu des moulures, avec un sans-gêne véritablement incroyable.

3. Église de Courdemanche.

4. Les plus belles façades de la Renaissance se voient à Saint-Calais, à la Chapelle-Gaugain et à Mamers (église Saint-Nicolas). Cette dernière est datée de 1556.

5. A Souvigné-sur-Même, nous trouvons, en 1531, un architecte de la Ferté-Bernard, Loys Le Vasseur, occupé à refaire les pignons et les côtés de la nef.

ties hautes du sanctuaire, bien que terminées plus de trente ans après les chapelles absidales[1], semblent, au premier abord, infiniment plus anciennes. Sauf dans la balustrade qui couronne les chéneaux et la chute des combles, toute l'ornementation rappelle le xv[e] siècle et, même en tenant compte du détail indiqué, on a beaucoup de peine à se croire à l'époque de Henri IV. Très probablement les frères Viet, qui furent appelés à l'honneur de terminer Notre-Dame des Marais[2], appartenaient à une école constituée depuis longtemps dans le pays et qui s'était sentie froissée par la prééminence accordée momentanément à des artistes étrangers. Aussi saisissaient-ils cette occasion de protester autant que possible contre une innovation dont ils n'avaient pas eu l'initiative.

Si nous ne nous trompons, en effet, après la mort assez rapide des trois premiers architectes appelés à reconstruire le chœur de l'église[3], les ordonnateurs de l'œuvre se trouvèrent tout à coup dans l'obligation de rompre avec les habitudes prises jusqu'alors. Jérôme Gouin, Jehan Texier et Mathurin Grignon avaient épuisé les éléments locaux[4], et force était donc d'aller chercher au loin ce qui n'existait plus près de soi. Seulement, de quel côté valait-il mieux se tourner dans la circonstance ? Chaque province voisine, tout en suivant les principes généraux de la Renaissance, ne laissait pas d'imprimer à ses productions un caractère particulier, et le choix auquel on s'arrêterait pouvait, quel qu'il fût, avoir une réelle importance.

En réalité, à quoi tient le charme séducteur qui se dégage de l'église de la

1. Les chapelles absidales étaient terminées en 1544, tandis que le rond-point du sanctuaire n'a pas pu être commencé avant 1570. Sa construction devait durer un quart de siècle.

2. Au-dessus de l'arc qui s'ouvre sur le transept, du côté du chœur, on lit l'inscription suivante, accompagnée d'un fil à plomb, d'un équerre et d'un compas :

CESTE· OEVVRE· SY· DESSVS· A
ESTÉ· FAICTE· ET CONDVITTE
PAR· TROYS· FRÈRES· ROBERT·
GABRIEL· ET· HIEROSME· LES
VIETZ· MAISTRES· MASONS
1596

Un quatrième frère nommé Jean, qui, peut-être à cette date, n'avait pas encore fait ses preuves, a signé isolément, du côté du midi :

IEHAN
VIET· MASO·

Mais, plus tard, il est mis sur la même ligne que Robert dans une inscription de Nogent-le-Bernard. Cf. Léopold et Robert Charles, *op. cit.*, p. 148.

3. Les travaux commencèrent vers l'an 1500 par la partie nord de l'édifice.

4. Jérôme Gouin, qui, dans les comptes, porte le titre de *maistre maçon, conducteur de l'œuvre de l'église*, mourut inopinément en 1526 ou 1527, après avoir dirigé les travaux durant un quart de siècle. Son remplaçant, Jehan Texier, dont l'origine fertoise, en dépit de son nom, est parfaitement établie (*Archives de l'art français*, 1[re] série, t. IV, p. 357), n'eut guère le temps de produire quelque chose d'important, car il avait déjà cessé de vivre en 1531. Quant à Mathurin Grignon, à peine remplit-il ses fonctions quelques mois (1531-1532).

Ferté-Bernard, sinon à la manière dont sont traités certains éléments de construction? Avant tout, dans les chapelles absidales qui constituent la partie vraiment intéressante, on admire les artifices employés pour dissimuler la pesanteur des voûtes, la richesse des balustrades où entrent comme décoration, en même temps que des légendes sacrées, de nombreux petits personnages groupés suivant les lois de l'histoire ou celles de la physiologie, enfin l'originalité des châssis de pierre qui, non contents de jouer le rôle de soutien, découpent sur les vitraux des enroulements et des figurines[1]. Les yeux ne peuvent se détacher de tant de choses remarquables qui offrent, en outre, l'avantage de nous renseigner sur ce que nous désirons savoir. Car, évidemment, l'architecte chargé, en 1535, de poursuivre la reconstruction de Notre-Dame des Marais[2], est arrivé avec des idées arrêtées d'avance, et le programme qu'il met en œuvre doit rappeler certaines créations du pays où s'est formé son talent.

Sous ce rapport, rien ne peut être aussi instructif que le système de voûtes employé dans les chapelles. Déjà depuis quelque temps, en Normandie, on avait imaginé de substituer aux triangles de remplissage de grandes dalles plates, portées, au moyen de tympans ajourés, sur une ossature toute gothique. Le premier exemple d'un semblable arrangement, qui se voit au portail méridional de Saint-Étienne-le-Vieux, à Caen, date du commencement du XVI[e] siècle, et peut-être est-ce une œuvre de jeunesse du célèbre Hector Sohier. Quoi qu'il en soit, cet architecte reprit l'invention à l'église Saint-Pierre de la même ville et, vers l'année 1530, sut lui donner un rare cachet d'élégance et de perfection. Comme on le suppose bien, l'admiration fut grande dans l'entourage du maître; seulement il fallait être dans des conditions particulières pour se livrer à des essais aussi dispendieux. C'est ce qui explique pourquoi nous ne trouvons que deux imitations contemporaines. Encore, à Tillières, dans l'Eure, où le cardinal Jean Le Veneur laissait libre carrière à son architecte, le modèle n'est-il pas suivi exactement; il y a inspiration et non copie[3]. Au contraire, les chapelles de la Ferté-Bernard sont bien les filles directes de celles de Caen, et on ne saurait avoir aucun doute sur l'atelier où travaillait Mathurin Delaborde lorsqu'on vint lui demander de prendre la succession des Gouin, des Texier et des Grignon. Si son éducation artistique se fût faite sur les bords de la Loire, comme certains historiens se sont plu à

1. Contrairement à ce qui se pratique d'ordinaire, les panneaux de verre ne sont enchâssés que dans les compartiments principaux. Tout le reste se voit seulement au dehors.

2. A cette date, le bas côté méridional n'était pas encore commencé. Quant aux chapelles absidales, elles atteignent à peine la hauteur des voûtes.

3. Voir notre second volume, p. 210-213.

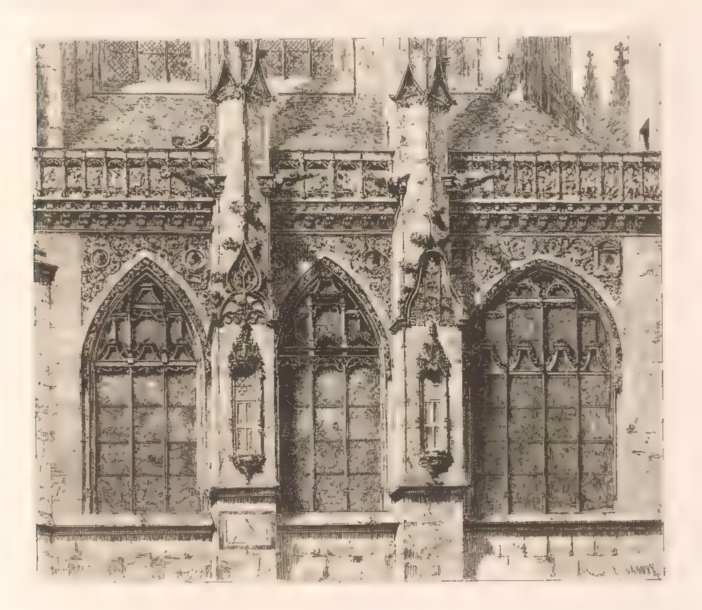
le supposer[1], non seulement les chapelles seraient voûtées suivant une autre méthode, mais encore toute l'ornementation différerait de celle que nous avons sous les yeux.

Il ne faut pas l'oublier, en effet, dans le développement de la Renaissance, la Normandie joue à peu près le même rôle que le Milanais en Italie. La plus grande préoccupation de cette province est d'étaler une richesse exubérante, et n'était la perfection de l'exécution qui le plus souvent ne laisse rien à désirer, on serait promptement fatigué de ce véritable entassement de Pélion sur Ossa. Rien que dans la manière dont toutes les surfaces plates disparaissent à la Ferté-Bernard sous une abondante sculpture, nous trouverions donc un second argument en faveur de notre thèse. Il est remarquable surtout que les tympans au-dessus des fenêtres méridionales soient traités absolument comme ceux des absides de Caen. Quant à la balustrade, elle offre, par une exception dont nous ne connaissons pas d'autres exemples, une série de petits personnages dans différentes positions, qui représentent, d'un côté, les sept jours de la semaine ou les sept planètes sous la figure de divinités de la fable[2] et, de l'autre, le roi de France et ses douze pairs, six laïques et six ecclésiastiques, chacun désigné par son nom. Entre ces deux groupes, quatre figures, les plus curieuses de toutes, personnifient les tempéraments de la médecine[3]. Certes, il n'y a rien là de très religieux, et l'on ne se douterait guère qu'il s'agit d'un temple élevé à la mère de Dieu si, à la suite de cette exhibition, ne se déroulaient en lettres ornées avec magnificence l'*Ave Maria* et le *Regina cœli*.

Les louanges de la Vierge se continuent à l'intérieur dans une série de bas-reliefs qui, par leur bonne exécution, méritent une mention toute spéciale. On y voit, au milieu d'admirables rinceaux, une série de monuments des plus intéressants dont la présence s'explique par les inscriptions bien connues : *Porta cœli*, *Templum Dei*, *Fons hortorum*, etc. Cette dernière représentation surtout est pleine de charme. Au milieu d'un bassin hexagonal, décoré sur chacune de ses faces d'élégantes rosaces, s'élève une colonne à renflements multipliés qui soutient deux étages de vasques surmontés d'un Amour. La Renaissance triomphe ici pleinement, et l'on ne saurait trouver un plus joli modèle de fontaine.

1. Léopold et Robert Charles, *op. cit.*, p. 148.
2. En voici la liste : *Sol, Luna, Mars, Mercure, Jupiter, Vénus* et *Saturne*.
3. Les inscriptions gravées au-dessus de chaque statuette sont ainsi conçues : *le colérique, le sanguin, le flegmatique et le mélancolique*. Ce dernier porte un bandeau sur les yeux pour indiquer sans doute qu'il voit tout en noir.

Les bas-reliefs dont nous venons de parler se voient dans les chapelles méridionales qui seules ont été entièrement élevées par Mathurin Delaborde (1535-1544). Ils s'harmonisent parfaitement avec le luxe des crédences et toute la décoration des voûtes à caissons et à pendentifs [1]. Quant aux meneaux des



ÉGLISE DE LA FERTÉ-BERNARD

(Côté méridional)

fenêtres, l'effet qu'ils produisent est à peu près nul, car rien de ce qui les place dans une catégorie à part n'est apparent à l'intérieur. Nous faisons allusion, on le comprend bien, aux divisions secondaires de la claire-voie qui, par leur caractère avancé, contrastent si étrangement avec l'arc aigu sous lequel elles se

1. Des os de mouton, habilement dissimulés, servent à maintenir la plupart des pièces pendantes. L'architecte a ainsi évité les accidents que produit l'oxydation du fer.

développent. Toutes sont détachées du vitrail, et la lumière se trouve ainsi distribuée avec plus d'abondance.

En résumé, l'église de la Ferté-Bernard, dans ses parties les plus intéressantes, est une émanation directe de Saint-Pierre de Caen. Mathurin Delaborde, qui n'avait pas le génie d'Hector Sohier, à qui tout à la fois manquaient la faculté créatrice et une certaine ampleur dans l'exécution, a su faire cependant une œuvre où non seulement sa personnalité s'accuse d'une façon suffisante, mais où rien ne paraît mesquin. Chez lui, le calcul domine et il sait parfaitement se tirer des difficultés que présente tout changement de plan dans la construction. En outre, il possède un goût délicat, le sentiment de ce qui convient à un espace déterminé. Rarement sa richesse se transforme en exubérance, et il peut être rangé parmi les esprits qui joignent à de petits défauts de très grandes qualités.

La Ferté-Bernard nous a si longtemps retenu, qu'à peine si nous avons le loisir de parler de Saint-Calais. Cependant l'église de cette petite ville possède une façade terminée en 1540, qui, à côté de certaines bizarreries, telles que la fenêtre en fer à cheval ouverte dans le pignon, présente des parties bien comprises. Par exemple, sans rien enlever de leur force aux contreforts placés au centre, on les a très habilement dissimulés sous la forme d'élégants pilastres. Nous aimons également les petites portes latérales, d'une grande simplicité et d'une bonne exécution. Mais la double baie qui sert d'entrée principale est malheureusement surmontée d'un tympan ajouré dont le développement est restreint par une archivolte en porte à faux. Puis que viennent faire tous ces clochetons qui coupent si étrangement les rampants du toit? L'architecte, bien que familier avec le nouveau style, se laisse aller à des réminiscences fâcheuses, et sa composition, en quelque sorte, paraît plus jeune par la base que par le sommet[1].

1. Il existe une histoire manuscrite de l'église de Saint-Calais, faite par un auteur qui a eu entre les mains les anciens registres de fabrique. Nous n'en sommes pas plus avancé, cependant, relativement au nom de l'architecte. Tout se borne à l'indication de quelques dates qui, pour la plupart, se rapportent à la construction de la nef commencée en 1518 et terminée en 1531, avec interruption des travaux de 1520 à 1526



L'ÉGLISE DE SAINT-CALAIS

II

Suivant notre habitude, après l'architecture religieuse, la peinture sur verre. Les deux arts, du reste, se complètent l'un et l'autre, bien qu'on ne les trouve pas toujours réunis. C'est ainsi que dans le Maine, de même qu'en Normandie[1], il y a, sous ce rapport, contraste frappant entre la partie est et la partie ouest de la province. Tandis que la première, sous l'influence de la Ferté-Bernard, s'enrichit d'un nombre considérable de magnifiques verrières, c'est à peine si la seconde entre çà et là dans le mouvement. La ligne de démarcation qui ondule de Château-du-Loir à Alençon, en passant par Écommoy, Montfort et Beaumont-le-Vicomte, ne laisse même pas à sa droite la moitié du département de la Sarthe. Néanmoins, sur cet espace restreint, nous pourrions au besoin nous arrêter en seize endroits différents. Vilaines-le-Gosnais, Tresson, Torcé, Saint-Ulphace, Saint-Marceau, René, Marigné, la Chapelle-Gaugain, Montmirail, Courgenard, Saint-Gervais de Vic, Cormes, Avesnes, Courdemanche[2], Cherreau et Saint-Antoine de Rochefort ont conservé les fragiles chefs-d'œuvre dont le XVI[e] siècle les avait dotés. Quant à la partie de gauche, qui comprend un peu plus de cinq arrondissements et s'étend jusqu'à la Bretagne, si nous ne voulons compter Sablé, vu sa date légèrement antérieure[3], elle ne peut mettre en avant que Montaudin[4] et Saint-Vénérand de Laval[5]. C'est donc la pénurie la plus complète opposée à la plus grande abondance, et l'on comprend d'autant mieux l'action de certains milieux, qui sont pour tout ce qui les entoure un foyer de lumière et de vie.

La liste des peintres-verriers commence à la Ferté-Bernard par Robert Cour-

1. Tome II, p. 246-247.

2. Cf. *Vitrail de l'église du collège de Courdemanche*, par E. Hucher, dans le *Bulletin monumental* de 1883, p. 186-190. L'auteur, nous ne savons pourquoi, attribue cette œuvre remarquable à Jean de la Motte, valet de chambre ordinaire du roi. Dans tous les cas, nous sommes au temps de Charles IX, dont les armes aussi bien que la devise se voient au bas de la composition.

3. M. le duc de Chaulnes, dans un excellent article publié en 1879 (*Revue du Maine*), a établi, au moyen des écussons, que la grande verrière de Sablé avait été exécutée en 1495.

4. Canton de Landivy, aux environs de Mayenne.

5. Si nous en croyons Le Doyen, chroniqueur contemporain, les deux verrières de Saint-Vénérand (*la Crucifixion* et *le Serpent d'airain*) auraient été données en 1521 par un nommé Jean Boullain, qui les avait fait faire à Rouen.

tois, dont il nous reste deux verrières en assez mauvais état, représentant le *Trépassement de la Vierge* et la *Résurrection de Lazare*[1]. Ces compositions, qui ont été exécutées vers l'an 1500, participent naturellement des défauts et des qualités particuliers à leur époque. Un grand charme de sentiment, une naïveté pleine de grâce et une précision de détails bien faite pour exciter l'admiration, marchent de pair avec une sécheresse anguleuse qui atteint presque toutes les draperies et une maigreur anatomique dont aucun visage n'est exempt. Nous sommes en présence, on le sent, d'un vieux maître qui, sans être précisément rebelle aux changements, aime assez à continuer comme il a fait tout d'abord[2].

Le nom de Robert Courtois apparaît pour la dernière fois dans les comptes de 1509, mais rien n'empêche qu'il n'ait vécu encore plusieurs années après cette date. De même, en l'absence de toute preuve établissant le contraire, sommes-nous disposé à reconnaître en lui le père de Jean Courtois, qui, en 1534, peignait les deux verrières de *l'Adoration des bergers* et du *Repas à Béthanie*. L'un et l'autre, d'ailleurs, seraient originaires non pas du Maine ni du Limousin, mais bien de la Touraine[3]. Appelés à la Ferté-Bernard par les travaux qui se présentaient, ils n'ont jamais prétendu y élire définitivement domicile. Si nous ne sommes pas bien renseigné sur les déplacements de Robert, nous savons que Jean fit successivement d'assez longs séjours à Chartres, à Dreux et à Autun avant de retourner sur les bords de la Loire. Du reste, comme ce dernier est né en 1508[4], il n'avait donc que vingt-six ans au moment où la chapelle du Rosaire reçut ses belles compositions. C'est bien peu, il faut l'avouer, et pour avoir ainsi l'occasion de se faire connaître, tout porte à croire qu'il a été servi par la mémoire de son père, si même celui-ci n'était encore là pour le recommander.

Quoi qu'il en soit, dans les verrières de Jean Courtois, la rupture avec le moyen âge s'accuse de la façon la plus nette. On sent que l'artiste, sans souci de sa participation à l'œuvre générale, est dominé par la recherche d'un nouvel idéal. Non seulement la composition des différentes scènes, en dépit d'un certain

1. Une troisième verrière, datée de 1498 et représentant *l'Arbre de Jesse*, se voyait jadis au-dessus de la porte occidentale.

2. Suivant le duc de Chaulnes (*op. cit.*), Robert Courtois serait l'auteur des verrières de Sablé. Nous croyons également qu'on peut lui attribuer celles de Montmirail où, au milieu de beaucoup d'autres, se fait remarquer un beau portrait de Jean de Bruges, seigneur de la Gruthuse.

3. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, 1885.

4. Giraudet, *op. cit.*

entassement de personnages, laisse peu à désirer, mais le dessin affecte une grande correction et, sinon toutes les figures, du moins celles qui tiennent la première place, sont empreintes d'une véritable noblesse. Ajoutons que la tendance au tableau se trouve encore augmentée par l'emploi d'une couleur claire et des effets de modelé résultant de hachures croisées et d'un gros pointillé.

Si les Courtois sont Tourangeaux, il semble bien que les Delalande, au contraire, aient la Ferté pour patrie. Durant tout le XVI[e] siècle, on les voit occupés à Notre-Dame des Marais, dont les vitraux, pour la majeure partie, sont sortis de leurs mains. Le chiffre de ceux qui peuvent être attribués au seul François, le plus célèbre de la famille[1], n'est pas moindre de cinq[2]. Ils ont été exécutés de 1533 à 1540, c'est-à-dire à l'époque où florissait Jean Courtois. Mais pour peu qu'on se donne la peine de rapprocher les œuvres des deux maîtres, on sent combien leur manière est différente. Nous ne sommes plus en présence d'un novateur qui, fort de son talent, se moque des difficultés sous lesquelles tant d'autres succomberaient. La recherche de la vérité matérielle marche de pair, cette fois, avec l'observation de toutes les conditions de la peinture sur verre, et on admire, sans préoccupation d'aucune sorte, un dessin plus pur et une couleur qui gagne en harmonie ce qu'elle perd en vigueur.

François Delalande n'a pas travaillé seulement pour l'église Notre-Dame des Marais, et rien ne serait plus facile que de signaler en d'autres lieux des verrières sorties de son atelier. On en trouve notamment à Cormes et à Saint-Antoine de Rochefort, deux villages placés dans le voisinage de la Ferté-Bernard. Du reste, quelque intéressantes que soient les recherches à cet égard, nous n'avons pas ici la faculté de nous y livrer. C'est affaire aux historiens locaux d'opérer un classement minutieux des moindres œuvres éparses dans la contrée; eux seuls peuvent entrer dans les détails et fournir les moyens de se reconnaître au milieu des variétés d'exécution propres à chaque peintre-verrier[3].

1. François est le troisième dont le nom paraît dans les comptes. Avant lui on trouve Colas et Guillaume, après lui Michel et Isaac. Mais il ne s'ensuit pas que nous ayons ainsi cinq générations de peintres-verriers. Ce chiffre doit être réduit à quatre, et Michel, qui est mort en 1568, semble bien, comme François, un fils de Guillaume.

2. Voici les sujets représentés : *Vie de saint Julien, Vie de saint Nicolas, Incrédulité de saint Thomas, Jésus présenté au peuple par Pilate, le Baiser de Judas.*

3. On trouvera particulièrement dans l'ouvrage déjà cité (*Histoire de la Ferté-Bernard*, p. 155, 159 et 161), les renseignements dont nous parlons. M. Léopold Charles a aussi publié les études suivantes, que nous recommandons au lecteur : *Atelier de verriers à la Ferté-Bernard au XV[e] et au XVI[e] siècle*, le Mans, 1851 ; — *la Peinture sur verre au XVI[e] siècle et à notre époque; recherches sur les anciens procédés*, le Mans, 1860; — *Verriers et vitraux au XVI[e] siècle, à propos du peintre Jean Cousin*, dans le *Bulletin monumental* de 1873, p. 502-512.

III

Assurément il est bon de détruire certaines légendes, mais à la condition, toutefois, de mettre à leur place quelque chose de vraisemblable, sinon d'absolument sûr. Or tel n'est pas le résultat, croyons-nous, des discussions engagées, depuis tantôt dix années, au sujet des célèbres sculptures de Solesmes. Elles ne sont pas italiennes, nous le voulons bien, et la tradition a tort de les attribuer à trois artistes d'outre-monts, venus, à la suite d'un crime commis dans leur patrie, chercher un refuge sur les bords de la Sarthe[1]. Mais peut-on avec plus de raison en faire une œuvre flamande ou lorraine ? Sur quoi se fonde-t-on pour évoquer les noms, d'un côté, des frères de Vriendt[2], de l'autre, de Ligier Richier[3] ? Les points de ressemblance font défaut autant que les documents, et c'est seulement en accumulant des assertions gratuites, basées le plus souvent sur de singulières distractions, que l'on parvient à faire quelque illusion relativement au soulèvement du voile dont l'origine de ces œuvres d'art se trouve malheureusement enveloppée.

Si nous en croyons l'auteur de la première opinion, celle qui fait honneur aux ateliers d'Anvers des sculptures du transept nord, la France, au milieu du XVIe siècle, ne possédait plus d'artistes travaillant sous une même direction, et comme, pour l'exécution d'une œuvre aussi compliquée, on ne pouvait compter sur des efforts isolés, force était bien de se tourner vers le pays où subsistaient encore les anciennes coutumes. N'était-ce pas ainsi que les choses s'étaient passées à Brou quelques années auparavant, et, tout d'un coup, n'avait-on pas vu des Flamands succéder en grand nombre aux survivants de l'école de Tours ? D'ailleurs, cet

1. Le choix de la contrée est expliqué par le désir de contempler le magnifique groupe de la *Mise au tombeau* qui déjà, depuis quelques années, attirait l'attention sur Solesmes. En présence de ce chef-d'œuvre, les trois artistes auraient, dit-on, manifesté un tel enthousiasme que le prieur, — Solesmes était une dépendance de l'abbaye de la Couture du Mans, devinant à qui il avait affaire, se serait empressé de leur confier l'exécution du monument qu'il rêvait pour compléter l'embellissement de l'église

2. Corneille et Frans. Cf. *les Sculpteurs de Solesmes*, par E. Cartier. Le Mans, 1877.

3. *Les Richier et leurs œuvres*, par l'abbé Souhaut, 1883.

appel à l'étranger n'a rien qui doive paraître extraordinaire, puisque partout, dans les provinces de l'ouest, il en était à peu près de même. Rien qu'à la cathédrale d'Angers, nous trouvons, en même temps qu'un « tombeau très remarquable sculpté par un artiste italien », les statues de saint Maurice et de ses compagnons « copiées sur des soldats allemands par quelques-uns de leurs compatriotes[1] ».

Tout ce beau raisonnement pèche malheureusement par un point. Avant même que Michel Colombe eût cessé de vivre, Marguerite d'Autriche, fatiguée des agissements de Jean Perréal, s'était déjà adressée à des artistes flamands[2]. La détermination de cette princesse n'a rien à voir avec l'état de la sculpture en France à la fin du règne de Louis XII. C'est une question de ménage, pour ainsi dire, et nous ne saurions nous étonner qu'ayant à faire un nouveau choix, elle se soit tournée vers Bruges et Anvers. N'était-elle pas gouvernante des Pays-Bas et comme telle, sans doute, fortement en butte aux obsessions des artistes flamands? Mais on admettra volontiers qu'il n'en pouvait être de même du prieur de Solesmes, Jean Bougler. Celui-là n'avait aucune raison de s'adresser à des ateliers dont l'existence même lui était peut-être inconnue. De plus, il y a une question matérielle qui semble contredire tout ce qu'on s'est permis d'avancer. Les frères de Vriendt faisaient venir leur pierre des environs de Caen[3], tandis que celle employée à Solesmes a très certainement une origine tourangelle[4]. L'erreur commise n'est comparable qu'à celle qui fait attribuer à des Allemands l'œuvre de deux Angevins parfaitement authentiques. Si notre critique transcendant se fût seulement donné la peine, nous ne disons pas de compulser les archives, mais de lire les documents publiés avant lui, il eût appris que les huit statues placées au pignon de la cathédrale avaient été, suivant devis arrêté en 1537, exécutées par des imagiers dont nous aurons bientôt à parler plus longuement et qui se nommaient Jean Giffard et Jean des Marais[5].

Restent les points de comparaison cherchés en Belgique et que l'on présente comme des arguments décisifs. Mais là encore nous sommes obligé de signaler la plus étonnante légèreté dans la manière de fournir ses preuves. Il

1. E. Cartier, *op. cit.*, p. 79 et 86.
2. L'arrivée de Van Boghen à Brou est fixée au mois d'octobre 1512.
3. E. Cartier, *op. cit.*, p. 109.
4. *Solesmes et dom Gueranger*, par le R.-P. dom Guépin, le Mans, 1876, p. 52.
5. Cf. Péan de la Tuillerie, p. 58 et 517; — *le Maine et l'Anjou*, t. II. Le plus plaisant de la chose, c'est que dom Piolin, bénédictin de Solesmes, oubliant qu'il avait lui-même publié les documents auxquels nous venons de faire allusion (second ouvrage cité, article sur la cathédrale d'Angers), n'a pas hésité également à voir la main des Allemands dans les statues en question. Cf. *Revue de l'art chrétien* 1878.

n'est pas vrai que le retable de Hal, par exemple, soit de l'un quelconque des Vriendt[1], puisqu'il porte, en un endroit très visible, l'inscription suivante[2] :

LAN DE GRACE 1533 POSEE FVS OFFICIANT
DE BAILLE EN CESTE VILLE DE HAVLX
MESSIR BALTHAZAR DE TOBERG.

IEHAN MONE
MAISTRE
ARTISTLE DE

LEMPEREVR
AI FAICF (*sic*) CESTE
DIT RETABLE.

Quant au tabernacle de Léau[3], s'il est incontestablement de la main de Corneille Floris, rien ne permet de le rapprocher des sculptures de Solesmes. Le caractère des figures est tout différent, et dans l'ornementation passe un souffle qui fait du premier monument une œuvre flamande, tandis que le second se trouve ouvertement rattaché à la France[4]. Bien plus, nous croyons difficile que dans le même temps l'atelier des Vriendt ait pu suffire à deux commandes aussi importantes, car, d'une part, il s'agissait de compositions compliquées destinées à couvrir entièrement les parois d'une vaste chapelle et, de l'autre, la hauteur d'une église de grandes dimensions limitait seule dans son développement pyramidal ce que l'épitaphe des donateurs appelle pittoresquement « la tour du Saint-Sacrement[5] ». Du moins le jubé de Tournai que l'on invoque en troisième lieu ne date, tout au plus, que de 1566, et si la manière de disposer les ornements et de comprendre la sculpture permettait de s'engager avec quelque sécurité dans la voie indiquée, il y aurait lieu de ne pas opposer trop de résistance. Mais tandis qu'à Solesmes nous sommes encore sous l'influence de la première renaissance, que Jean Bougler a eu visiblement affaire à un esprit tant soit peu attardé dans les pratiques d'un autre temps, à Tournai, au contraire, l'avance est considérable, et l'on se croirait presque aux dernières années du XVIe siècle[6].

1. « Le retable de Hal, dit M. Cartier, est de 1533. Aussi croyons-nous qu'il faut l'attribuer à l'oncle des de Vriendt, Corneille Floris, qui mourut en 1538 ; les neveux étaient trop jeunes alors pour y avoir beaucoup travaillé. Il est antérieur à la chapelle de Jean Bougler, *ou nous trouverons à faire bien des rapprochements.* » *Op. cit.*, p. 96.

2. Relevée par nous au mois de juillet 1880.

3. Petite localité de la Campine, à six kilomètres de Saint-Trond.

4. Les Belges eux-mêmes, quelque flatteuses qu'elles fussent pour leur nation, n'ont point admis les conclusions de M. Cartier. « A Solesmes, dit le *Messager des sciences historiques* (1re livraison. Gand, 1882, p. 14), on ne retrouve aucune réminiscence des motifs de décoration que Floris avait employés à Léau et qui donnent, pour ainsi dire, leur cachet aux productions de l'école flamande. Floris aida même à propager ce genre d'ornementation par le recueil qu'il publia à Anvers, en 1556, et ouvrit la voie où le suivit d'abord son frère Jacques, puis Vrendeman de Vriese. Comment peut-on s'expliquer qu'il n'y en ait aucune réminiscence dans un travail qui vient se placer entre ces deux œuvres qui ont tant de rapport entre elles ? »

5. *Dit sacraments huys hier gestelt.* Nous avons publié l'épitaphe entière, en 1881, dans le *Bulletin monumental*, p. 665.

6. Le chanoine Cousin, qui écrivait vers 1610, n'est pas très explicite sur la question de date, et il se pourrait fort bien, en effet, que le jubé de Tournai fût un peu plus jeune qu'on ne le dit communément. « Le tout, lisons-nous dans son

Nous croyons inutile d'appuyer davantage sur une opinion qui, pour avoir été acceptée par quelques critiques[1], n'en demeure pas moins dans le domaine de la fantaisie. Du reste, il en est de même à peu près de celle qui assigne aux sculptures de Solesmes une origine lorraine. L'argument tiré de la rencontre, des deux parts, de tout ce qu'on peut appeler le bagage courant de la Renaissance, n'a aucune valeur[2], et pour fixer tant soit peu l'attention il faudrait avoir à signaler quelques-unes de ces particularités si caractéristiques dont la présence, en bien des cas, nous a été d'un grand secours. Quant à supposer que les trois frères Richier (Claude, Ligier et Jean) auraient été qualifiés d'Italiens après le voyage de deux d'entre eux au delà des Alpes, ce qui expliquerait la légende indiquée en commençant, il y faut d'autant moins penser que le fait sur lequel on s'appuie pour arriver à une semblable conclusion est encore à prouver. En définitive, dans le sépulcre de Saint-Mihiel, rien ne rappelle les sculptures de Solesmes. Tandis que sur les bords de la Meuse le réalisme est à l'ordre du jour, que dans l'arrangement des groupes on s'affranchit aisément des traditions reçues, sur ceux de la Sarthe, au contraire, on cherche avant tout à faire prédominer l'idée, et rien ne s'exécute en dehors d'un certain programme depuis longtemps tracé. Assurément nous ne prétendons pas faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre et amoindrir Saint-Mihiel au profit de Solesmes ou réciproquement. Le Maine et la Lorraine possèdent chacun un chef-d'œuvre qu'il faut admirer isolément sans établir de rapprochements inutiles, ni de comparaisons qui ne reposent sur aucun fondement, car le beau peut se manifester sous différentes formes, et rien n'empêche que deux grandes compositions, sans rapport entre elles, ne figurent également au premier rang[3].

Après avoir démoli il s'agit de reconstruire, et cette tâche, dans la circonstance, n'est pas sans offrir quelque difficulté. Toutefois, un point semble

Histoire de Tournai, t. III, p. 166, a été faict *depuis* 1566 par un maistre qu'on appelait Cornil Floris d'Anvers, frere du renommé peintre Frans Floris, qui ont été à bon droit réputés les meilleurs et les plus excellents, l'un statuaire et l'autre peintre, de tous ceux de leur temps. »

1. Dom Piolin, *Revue de l'art chrétien*, 1878. — Génard, *Biographie nationale*, t. VII, p. 131.

2. « Les consoles, perles, oves des corniches se retrouvent à Verdun, les vases, oiseaux, animaux, génies, arabesques, figurines d'anges ornent à profusion nos retables de Saint-Mihiel; les caissons, pendentifs, édicules, vous les admirez chez nous. » *Les Richier et leurs œuvres*, par l'abbé Souhaut, 1883, p. 170.

3. M. Cartier, dans deux articles publiés en 1884 (*Revue du monde catholique*, nos du 15 août et du 1er septembre), s'est montré fort injuste envers le sépulcre de Saint-Mihiel que, du reste, il n'a jamais vu. Naturellement il défend à nouveau son attribution des sculptures de Solesmes à des artistes flamands et, chemin faisant, déclare que « ses explications n'avaient pas encore rencontré de contradicteurs ». Cela prouve que M. Cartier n'est guère au courant de tout ce qui se publie. Ses idées ont été combattues non seulement en France, presque aussitôt leur apparition (*Congrès archéologique de France, session tenue au Mans et à Laval en mai* 1878, p. 326; — *Guide illustré des touristes au Mans et dans la Sarthe*, par M. R. Charles, 1880, p. 186; — *Bulletin monumental*, 1881, p. 664-66), mais encore en Belgique (*Messager des sciences historiques*, 1882).

déjà établi, c'est qu'au lieu d'aller chercher au loin les sculpteurs dont on a besoin, nous devons peut-être les demander aux provinces les plus voisines. Et de fait, à l'époque où furent exécutés les grands travaux de Solesmes, il existait à Angers un artiste éminent, si nous en jugeons par les nombreux appels faits de différents côtés à son talent. On le retrouve au Mans aussi bien qu'à Nantes, chaque fois que l'œuvre projetée nécessite une main habile et depuis longtemps éprouvée. C'est ainsi qu'en 1534 il est seul jugé digne de parfaire un retable demeuré inachevé depuis la mort de Michel Colombe[1]. L'école de Tours, durant un demi-siècle, n'a pas eu de représentant plus attitré, et toutes les traditions du vieux maître qui a rendu si célèbre l'atelier de la rue des Filles-Dieu se trouvent incarnées en ce « tailleur d'ymaiges » dont le nom, qui a déjà figuré dans ces pages, était Jean des Marais.

Notre opinion paraît d'autant plus vraisemblable que, pour des observateurs sérieux, toute la partie ornementale de Solesmes présente une étroite parenté avec celle de l'hôtel de Pincé, à Angers, qui se trouvait, on le sait, en pleine construction vers 1533. Dans les deux endroits, par une exception bien rare, une frise dorique avec tout son attirail de triglyphes et de patères se glisse au milieu du plus riche épanouissement de la première Renaissance. Puis, entre les niches qui, dans une sorte de *mezzanino,* au-dessus des grandes arcades du rez-de-chaussée, abritent des théologiens en buste, se montrent des balustres qui, vu leur forme et leur multiplicité, sont une indication d'origine, car on les retrouve un peu partout en Anjou où ils caractérisent la manière d'un maître. Nous serions donc tenté de croire que pour l'architecture Jean des Marais s'était associé le célèbre Jean de Lespine[2], une des gloires artistiques de sa province. Les deux compatriotes avaient, du reste, l'habitude de travailler ensemble, ainsi que le démontrent les documents relatifs à la restauration des parties supérieures de la façade, à la cathédrale d'Angers[3]. Il en est de même d'un autre sculpteur nommé Jean Giffard qui, vu la somme considérable qu'il reçoit pour les statues de saint Maurice et ses compagnons[4], devait jouir d'une grande réputation. C'est donc, suivant nous, à ce triumvirat que s'adressa le prieur de Solesmes, et l'on peut dire que jamais inspiration ne fut plus heureuse ni choix plus excellent.

1. Cf. *Archives de l'art français,* 1re série. t. Ier, p. 429. Il s'agit du retable destiné à la chapelle des Carmes, a Nantes

2. Jean de Lespine, né en 1505, était dans la force de l'âge et du talent au moment où dom Bougler songea a decorer le transept nord de son eglise.

3. *Les Artistes angevins*, par C. Port. 1881, p. 97 et 195.

4. *Id* p. 128.



Primitivement les trois murs de la chapelle, où se trouvent probablement entassées le plus grand nombre de statues que l'on ait jamais pu admirer d'un coup d'œil, étaient décorés avec une égale richesse. Mais peu après l'achèvement des travaux, un mouvement qui se produisit dans la construction en même temps qu'il endommagea considérablement les parties situées à l'est et au nord, força de porter dans le transept sud toute la décoration supérieure jadis appuyée contre le mur occidental. A cette place, nous voyons aujourd'hui une composition d'un caractère tout différent du reste et d'une exécution bien inférieure, qui représente *Jésus au milieu des docteurs* et semble la traduction d'une gravure allemande. Certes, nous n'avons pas à nous occuper d'une œuvre aussi médiocre, pas plus que nous ne ferons attention aux personnages principaux du groupe de l'*Assomption*, évidemment refaits en même temps que l'arcade sous laquelle ils sont abrités[1].

Dans la pensée de Jean Bougler, la chapelle entière devait être un poème en l'honneur de la Vierge; nous pourrions ajouter un poème avec gloses et commentaires, car tout autour de chaque grande scène se montrent, soit en pied, soit en buste, dans des niches à crousilles ou sous des dais à double lanternon, les personnages les plus célèbres par leur science et leur doctrine. Tous ne sont pas reconnaissables; mais, cependant, il est permis de citer, outre saint Timothée, le disciple chéri de saint Paul, saint Denys l'Aréopagiste, saint Anselme, saint Bernard, saint Bonaventure et saint Pierre Damien. Pour notre part, nous trouvons que le prieur de Solesmes a fait trop ouvertement étalage d'érudition et ces inscriptions multipliées, qui n'entrent pas dans la décoration, troublent l'esprit dès le premier instant, ne permettent pas d'appliquer son attention aux sculptures et semblent, malheureusement, placer l'art dans une subordination regrettable.

L'une des principales compositions, celle qui occupe toute la partie inférieure de la paroi septentrionale, est consacrée à l'ensevelissement de la Vierge. Évidemment, en choisissant ce sujet, on a voulu donner un pendant à la célèbre *Mise au tombeau* qui se voit de l'autre côté de l'église. Les choses sont même allées si loin, que certains personnages se présentent à nous, des deux parts, dans une attitude absolument semblable[2]. De là un manque d'originalité qui ne laisse pas de choquer quelque peu. Aussi, de préférence, l'attention se porte-t-elle sur

1. Du côté de l'est, les désordres ont été moins considérables, et Jean Bougler, s'il revenait à la vie, trouverait encore tous les détails du programme compliqué, destiné à rappeler, d'après l'Apocalypse, l'action de la Vierge dans l'église.

2. De même que le Christ, la Vierge est représentée au-dessus du tombeau, à moitié enveloppée dans un linceul dont les extrémités sont tenues non par des apôtres, mais par des personnages du XVI[e] siècle. La Madeleine bien connue est remplacée par un jeune religieux également assis du côté droit. Quant aux deux figures debout, à gauche de saint Pierre, elles ont un rapport frappant avec celles qui se voient près de la Vierge, en pendant à saint Jean et à Joseph d'Arimathie.

les figures dont la physionomie et le costume rappellent des contemporains, admis par un anachronisme voulu à prendre part à l'action. On admire, d'un côté, Jean Bougler et, de l'autre, Jean des Marais[1], c'est-à-dire l'inspirateur de l'œuvre et le principal artiste auquel l'exécution a été confiée. Quant au jeune religieux assis en avant du sarcophage[2], rien n'empêche d'y reconnaître, ainsi qu'on l'a proposé[3], un des neveux du prieur de Solesmes.

Dans la représentation de l'ensevelissement de la Vierge, nous l'avons dit, les lignes générales de la composition et jusqu'à un certain point l'attitude de chaque personnage étaient commandées par le voisinage d'un chef-d'œuvre que l'on ne croyait pas pouvoir surpasser. Aussi, pour juger entièrement, au point de vue de l'arrangement et de la conception, le mérite des sculpteurs que Jean Bougler avait appelés à remplir son programme, faut-il examiner, du côté de l'est, en arrière d'un autel, les grandes scènes destinées à nous faire connaître, sous une forme tout à fait nouvelle, le trépas de la mère de Dieu[4]. Marie, qui sent venir sa dernière heure, n'est pas étendue sur un lit, mais à genoux, dans une sorte d'extase; elle reçoit de son fils le sacré viatique[5]. Suivant la tradition, tous les apôtres l'entourent, et deux d'entre eux qui symbolisent plus particulièrement la foi et l'amour, nous voulons dire saint Pierre et saint Jean, lui prêtent le soutien de leurs mains pieuses.

Sans aucun doute, l'idée de rompre, dans la circonstance, avec la tradition du moyen âge appartient à Jean Bougler[6], et le sculpteur n'a fait que se conformer le plus possible au programme qui lui était imposé. Mais ce dernier n'en mérite pas moins nos éloges pour la manière dont il a procédé à l'exécution. La période

1. Si toutefois nos conjectures ont quelque fondement.

2. Les bas-reliefs qui ornent les trois faces visibles du sarcophage méritent d'être signalés. En commençant par la gauche, nous avons Salomon allant au-devant de sa mère Bethsabée qu'il fait placer sur un trône à côté de lui, Judith, suivie de sa servante Abra, montrant la tête d'Holopherne aux défenseurs de Béthulie, Esther aux pieds d'Assuérus, qui lui offre la moitié de sa couronne, Jésus chez Marthe et Marie. Ces quatre scènes sont autant de figures de la Vierge.

3. Cartier, *op. cit.*, p. 55.

4. Nous ne savons pourquoi D. Guéranger (*Etudes historiques de l'abbaye de Solesmes*), D. Guépin (*Description des églises abbatiales*) et M. Cartier (*op. cit.*), à propos de la scène qui nous occupe en ce moment, parlent de la pâmoison de la Vierge. Pareille expression s'applique à la défaillance que la mère de Dieu éprouva au pied de la croix et non à ses derniers instants sur la terre.

5. *Virginis obdormitioni*, dit une inscription gravée sur le livre que tient un apôtre, à droite de saint Pierre. *Jesus occurrit dansque illi sancta dixit : Accipe hoc, chara mea, quod mox complebo tibi una cum patre meo.*

6. M. Cartier (*op. cit.*, p. 101-103) s'est beaucoup appuyé sur la manière dont était figurée la mort de la Vierge pour assigner aux sculptures de Solesmes une origine flamande. Suivant lui, nous aurions là une traduction des idées exprimées par Molanus, à la suite de deux théologiens du XVI[e] siècle, Jean Mayer et Josse Clichthove. Pour le besoin de la cause, le prieur de Solesmes, que le docte critique, quelques pages plus haut, nous montrait dirigeant toute la décoration de la chapelle, est même mis de côté, et les prétendus sculpteurs d'Anvers auraient reçu directement de leur compatriote « le programme de la composition ». Pour nous, nous croyons, au contraire, que rien ne s'est fait sans l'ordre de Jean Bougler, qui a bien pu, lui aussi, avoir l'idée d'apporter un changement dans la manière de représenter le trépas de la mère de Dieu.

de l'entassement est définitivement close et une sage mesure se trouve observée



TRÉPAS DE LA VIERGE, A SOLESMES.

entre le nombre des personnages mis en scène et l'espace plus ou moins grand où ils doivent se mouvoir. L'air circule librement dans un groupe de quatorze

figures disposées sur deux plans avec un art si remarquable que dans le centre, principalement, elles se font mutuellement valoir. Sous ce rapport, l'artiste a pu éviter quelques-uns des défauts trop fréquents dans la décoration de la chapelle où la sculpture, se méprenant sur son rôle, entreprend de lutter avec la peinture. Enfin, bien qu'il y ait toujours une tendance marquée vers la recherche des détails, les draperies ne manquent ni d'ampleur ni de naturel. Elles participent en quelque sorte de l'état des figures qui tiennent un juste milieu entre les exagérations du réalisme et celles de l'école absolument contraire.

Nous ne savons à quelle époque fut commencée l'exécution du programme tracé par Jean Bougler. Mais vu le temps nécessaire à des travaux aussi considérables, vu surtout le caractère de la sculpture ornementale qui appartient presque en entier à la première Renaissance[1], si la date de 1553, très nettement gravée sur un fragment d'architecture, peut être considérée comme se rapportant à la fin de cette laborieuse campagne, il n'y a pas exagération à en placer les débuts vers 1538 ou 1540. Même avec l'aide de plusieurs artistes secondaires, les deux sculpteurs indiqués plus haut ont bien pu consacrer quinze années à une œuvre qui ne comprend pas moins d'une soixantaine de statues, la plupart de grandeur naturelle. Quant aux bustes, ils sont également très nombreux, surtout dans la partie nord de la chapelle.

Régulièrement les sculptures dont nous venons de parler si longuement eussent dû passer après celles du transept sud, qui non seulement sont plus anciennes, mais encore, ainsi qu'on a pu s'en apercevoir au cours de la discussion, ont été, dans une certaine limite, le modèle sur lequel on s'est réglé. Pour agir comme nous l'avons fait et renverser l'ordre chronologique, il a donc fallu l'obligation de remettre avant tout les choses à leur place, c'est-à-dire de rendre à la France ce qui lui appartient véritablement. Les arguments destinés à appuyer l'opinion qui fait confier à Michel Colombe le soin de diriger les premiers embellissements de Solesmes pouvaient au contraire facilement attendre. Du reste, si nous sommes étonné d'une chose, c'est qu'on ne se soit pas aperçu de l'importance majeure présentée dans le débat par deux pilastres à candélabres, égarés au milieu de l'ornementation toute gothique servant de cadre à la grotte où se déploie la magnifique scène de l'ensevelissement du Christ. Leur composition non moins savante que gracieuse et leur merveilleuse exécution, rapprochées de l'inscription que porte l'un d'eux : MCCCCIIII^{xx}XVI° KAROLO VIII° REGNANTE, font songer en

1. La décoration, un peu monotone, se compose généralement de feuillages qui ne courent pas seulement le long des pilastres, mais encore enveloppent les colonnes, comme au monument de Saint-Lazare, à Marseille.

quelque sorte irrésistiblement aux « tailleurs de massonnerie entique italiens » dont parle Jehan Perréal dans sa longue lettre au secrétaire de Marguerite d'Autriche[1]. A cette date, en France, si la révolution se préparait, elle n'était pas encore faite, et l'on chercherait vainement qui eût pu pratiquer avec tant de franchise un art si avancé. D'autre part, la comparaison que nous avons pu établir avec la partie ornementale du tombeau de François II, à Nantes, ne laisse aucun doute sur la communauté d'origine. Jean de Fiesole et son compagnon inconnu[2] ont bien certainement travaillé à Solesmes, et c'est à eux qu'est due la reprise du mouvement inauguré vingt-trois ans plus tôt par Francesco Laurana[3].

Mais si nos conjectures ont quelque fondement, il est évident que l'attribution dont nous parlions tout à l'heure mérite la plus grande attention, car les deux ornemanistes en question faisaient partie de l'atelier de Michel Colombe et ils ne fussent pas allés au dehors se mettre à la disposition d'un autre maître. Dans son ensemble, d'ailleurs, la vaste composition qui occupe tout le transept sud n'est pas indigne du célèbre sculpteur. C'est lui qui, bien certainement, a disposé les différents groupes, fixé les attitudes et donné à chaque personnage le double charme de la noblesse et de la simplicité. Quant à l'exécution, elle se recommande naturellement de plusieurs artistes qui tous n'avaient pas un égal talent[4]. Les deux statues les meilleures sont celles de la Madeleine et de Joseph d'Arimathie, qui rompent ouvertement avec le moyen âge et accusent tous les caractères de la véritable sculpture. Rappelons enfin que, par leurs costumes imités de l'antique, les deux soldats debout aux côtés de la grotte nous font également pénétrer dans un monde nouveau. On a là comme un avant-goût de l'armure portée par un certain Garreau, chargé de figurer le personnage principal dans le *Mystère de Turnus*, en 1501[5].

1. *Documents sur Michel Colombe*, par Benjamin Fillon, 1865, p. 10.
2. Voir plus haut, p. 79.
3. *Id.*, p. 114.
4. M. Hucher (*Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe*, in-8°, 1856 p. 72) a cru retrouver dans la légende qui orne le voile de la Vierge les noms des trois sculpteurs Vasordy, Fabert et Salmon. Suivant lui, le premier de ces artistes serait même originaire du village voisin de la Suze, où existait, au XVIIe siècle, une famille Bassourdy dont le nom est analogue au précédent. Tout cela est bien problématique. La légende en question, dont nous avons sous les yeux un fac-similé, est un assemblage de lettres fleuries, les unes droites, les autres renversées, qui ne semblent pas offrir un sens bien certain. Puis nous voudrions que l'on nous montrât des signatures ainsi perdues au milieu d'ornements fantastiques. Michel Colombe avait autour de lui des aides nombreux, pour la plupart jouissant d'une réputation méritée, et la nécessité ne s'est sans doute pas fait sentir de chercher des sculpteurs aux environs de Solesmes.
5. Cf. *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe*, par Lambron de Lignim, 1846, p. 23.

IV

Comme la plupart des églises de l'Ouest, la cathédrale du Mans eut beaucoup à souffrir durant la seconde moitié du XVIe siècle. Tout ce que le cardinal de Luxembourg, entre autres choses, avait fait pour son embellissement, disparut, en 1562, sous les coups des protestants. Ces derniers ne laissèrent pas trace, non seulement du jubé dont nous avons parlé précédemment, mais encore des quatre tombeaux placés en avant, dans le transept[1]. Quant au monument élevé à la mémoire de Charles d'Anjou, comte du Maine, tout près du grand autel, à l'intérieur du chœur, s'il a échappé dans son œuvre principale à la destruction dont il était menacé, nous ne pouvons que difficilement nous faire une idée de l'effet qu'il produisait avec son enveloppe treillissée, ses balustres et ses épis destinés à porter des cierges. Le cuivre, sans jouer un rôle aussi grand que le marbre dans ce tombeau d'un caractère si particulier, tenait une place encore considérable par l'art avec lequel il était travaillé, par le fini des ornements semés un peu partout.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit du choix du sculpteur qui était, pour ainsi dire, imposé d'avance. Francesco Laurana, qui avait déjà fait un voyage en France, connaissait les traits du défunt pour les avoir reproduits dans une de ses plus belles médailles[2]. Avec lui, d'ailleurs, on était sûr que l'œuvre serait exécutée dans ce goût nouveau, si hautement apprécié par les princes de la maison d'Anjou durant leurs voyages en Italie. L'occasion était bonne pour inaugurer la Renaissance, et le comte du Maine pouvait d'autant moins manquer de la saisir qu'il rendait ainsi un hommage éclatant aux idées bien connues de son père. Seulement, comme l'artiste était alors en Sicile occupé à des travaux importants, il est probable que le jeune prince ne dut pas attendre moins de deux ans avant de voir son désir prendre forme[3]. Nous serions donc

1. Ces quatre tombeaux renfermaient les dépouilles : 1° du cardinal Philippe de Luxembourg ; 2° de Thibault, père de Philippe, évêque du Mans ; 3° de François, son frère, vicomte de Martigues, 4° de François, son neveu, également évêque du Mans.

2. Voir plus haut, p. 113.

3. Le comte du Maine était mort le 10 avril 1473 (n. s).

en présence d'un monument qui daterait de 1475 environ, ce qui le place en plein règne de Louis XI.

Quoi qu'il en soit, le tombeau de Charles d'Anjou, assez semblable à un berceau, est porté sur deux étroits massifs que renforcent de chaque côté des bandes de marbre noir terminées en griffes de lion. Une scotie, une large surface courbe et deux cavets occupent la hauteur ; puis vient une bordure de godrons qui forme comme un cadre autour de la statue couchée du comte. Dans cet ensemble habilement combiné, tout est harmonieux. Nulle surcharge de détails, mais des ornements en nombre suffisant séparés par des profils d'une grande pureté. Actuellement, on ne peut plus faire le tour du monument, et c'est à grand'peine que l'on aperçoit sur la face tournée vers le mur, entre deux admirables rinceaux, l'écusson du défunt [1]. Du côté opposé, le décor change, et nous avons un cartouche à queue d'aronde tenu par deux Amours dont l'écharpe ondoie d'une façon tant soit peu démesurée. Tout cela ne ressemble guère à notre moyen âge et le sculpteur évidemment obéissait à un parti pris de se rapprocher autant que possible des anciens sarcophages.

On ne se trompera pas cependant sur le pays où vécut Charles d'Anjou, non plus que sur le temps de sa mort, si l'on veut simplement jeter un coup d'œil sur les vêtements du prince. Non seulement ils indiquent un grand seigneur français, mais un contemporain de Louis XI. La cotte, serrée à la taille et doublée à la partie supérieure d'une sorte de pèlerine qui couvre le haut des bras, se portait au-dessus de l'armure vers 1470. Il en est de même des solerets, camards du bout, que l'on trouve concurremment avec les gênantes poulaines dès le commencement du XVI[e] siècle. C'est le premier pas vers les chaussures appelées *pieds d'ours*, qui font leur apparition sous Charles VIII.

Francesco Laurana — et nous l'en félicitons grandement — savait donc apporter une juste mesure dans l'emploi du nouveau style. Pour lui, il ne s'agissait pas de transformer les hommes de son époque en Grecs ou en Romains, mais de rajeunir seulement ce qui était susceptible de l'être, sans nous jeter dans un monde auquel nos mœurs et nos habitudes nous rendaient étrangers. Sous ce rapport son œuvre a une supériorité incontestable, et le tombeau de Charles d'Anjou, outre qu'il est la première manifestation de la Renaissance de ce côté des Alpes, occupe une place distinguée dans l'histoire de l'art.

Le goût très prononcé du comte du Maine pour la Renaissance italienne

1. De France, à la bordure de gueules.

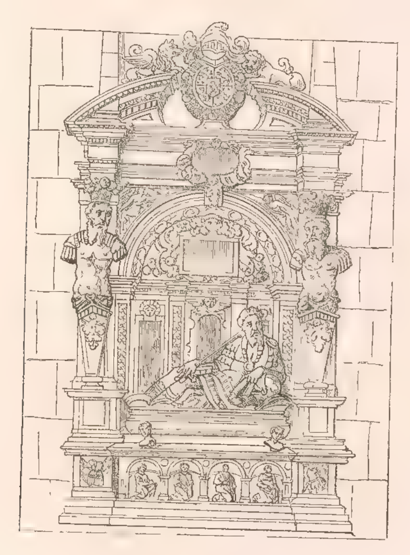
devait disparaître avec l'annexion de cette province à la France, en 1481. On ne voit pas, en effet, que dans les dernières années du XVe siècle rien ait été tenté pour suivre l'impulsion donnée, et le cardinal de Luxembourg, qui seul était en situation d'imposer sa volonté, nous l'avons déjà dit, n'avait d'yeux que pour les formes tourmentées du gothique de décadence. Aussi faut-il attendre jusqu'à



TOMBEAU DE CHARLES D'ANJOU
(Cathédrale du Mans).

l'arrivée des du Bellay, cette famille à jamais illustre qui unissait le goût des arts à celui des lettres, pour voir la Renaissance produire au Mans une œuvre remarquable. Du reste, cette fois encore, il s'agit d'un tombeau conservé à la cathédrale où il témoigne des fureurs de la Révolution qui ne s'est pas crue dans l'obligation d'observer à son égard la même réserve que la Réforme, en 1562. Car, suivant une tradition que nous avons recueillie, tandis que cette dernière exerçait sa rage indistinctement sur toutes les richesses de Saint-Julien rien ne fut

touché au monument élevé par la piété fraternelle[1] à Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, dans la chapelle actuelle de la Vierge, appelée jadis Notre-Dame du Chevet. Le souvenir des services rendus en certaines circonstances arrêta au moins cette fois les iconoclastes; ils ne voulurent pas, après sa mort, faire



TOMBEAU DE GUILLAUME DU BELLAY
(D'après Gaignières).

injure à l'homme qui, de son vivant, s'était montré le plus ferme champion des idées de tolérance en matière religieuse.

Gaignières, qui a dessiné tant de choses dans l'ouest de la France, n'a pas oublié, heureusement, le tombeau de Guillaume de Langey. Nous savons donc par lui, malgré la naïveté habituelle de son dessin, quelles étaient les dispositions premières de cette œuvre magnifique. Sur un soubassement décoré, dans autant

1. Le monument avait d'abord été projeté par René du Bellay, évêque du Mans, mais à sa mort (1546) rien n'était encore commencé. C'est par ordre des deux autres frères de Guillaume, Jean et Martin : le premier, évêque de Paris et cardinal; le second, négociateur habile et brave capitaine, auteur de *Mémoires* estimés, que toute l'œuvre, en réalité, a été exécutée.

de niches, des quatre vertus cardinales, est placé, au centre, le lit de repos qui porte la statue à demi couchée du héros. Puis se dresse une grande arcade serrée, à droite et à gauche, entre deux colonnes en forme de Termes, la tête chargée d'une corbeille de fruits et la gaine reposant sur un riche piédestal orné à sa partie antérieure d'un panneau de marbre où sont figurées des armes de toute sorte. Nous ne parlons pas des anges agenouillés à la hauteur du sarcophage, non plus que des Renommées sculptées dans les écoinçons ; tout cela forme un ensemble extraordinaire que complète un fronton circulaire, avec pyramides sur les côtés et armoiries dans l'échancrure médiane.

Si le monument, à l'époque de la Révolution, a fait des pertes sensibles, il faut avouer cependant que toutes les parties essentielles, celles surtout qui au point de vue de l'art avaient la plus grande valeur, nous ont été conservées. C'est ainsi que, sauf une mutilation de la main gauche, la statue de Langey est intacte ; la frise marine qui décore le lit de repos n'a subi que l'injure de quelques *graffiti,* et il en est de même des deux panneaux aujourd'hui reportés des côtés au centre. Quant aux Termes dont la tournure est si fière et le modelé si puissant, ils sont toujours à leur ancienne place. Nous pouvons donc, en connaissance de cause, juger du mérite de ce tombeau, établir des différences entre les sculptures et, finalement, accepter ou rejeter les attributions proposées.

Et d'abord il est bon de remarquer que la matière employée n'est pas partout la même. Tandis que le lit de repos et les grands panneaux inférieurs sont taillés dans le marbre, nous voyons que pour la statue du défunt et les deux figures engainées on s'est servi d'une pierre légèrement jaunâtre et à grain très fin. De là résultent certaines nuances dans la manière de procéder, plus de fermeté d'un côté, et, de l'autre, plus de molle douceur.

Nous sommes même tenté de croire qu'on peut trouver là une base solide pour établir une séparation au point de vue des responsabilités. Tout ce qui est pierre accuse une main française, et l'on ne pourra sans doute considérer la statue de Langey sans se rappeler celle de l'amiral Chabot [1]. C'est la même pose, la même manière de présenter la poitrine du héros au spectateur, d'appuyer son bras gauche sur un heaume richement ornementé.

Quand on songe, du reste, que l'œuvre eut pour patron le cardinal du Bellay, il y a moins lieu de s'étonner des ressemblances que nous signalons. Évidemment

1. La division que nous établissons ici ne s'étend pas au delà du tombeau de Langey. A propos de Saint-Denis, des Célestins de Paris, de la ville de Nantes, etc., nous avons montré ailleurs que le marbre était une matière souvent employée par nos sculpteurs.



la commande a été faite à Paris, au moment où la belle statue destinée aux Célestins venait d'être achevée[1]. L'admiration qu'elle inspira dès le premier instant devait porter à s'adresser à son auteur de préférence à tout autre. En outre, comme il s'agissait également d'un homme de guerre, le modèle était, pour ainsi dire, tout trouvé d'avance et il ne restait plus, avec quelques changements dans le costume, quelques sacrifices à une tendance de plus en plus développée vers tout ce qui rappelait l'antiquité, qu'à le mettre à exécution.

Nous n'ignorons pas, il est vrai, que tous les historiens du Maine ont cru devoir, à cette occasion, évoquer le nom de Germain Pilon. Leur opinion se fonde uniquement sur la tradition assez récente qui donne pour lieu de naissance au grand sculpteur le bourg de Loué, aux environs de Brûlon, un peu au sud de la route de Laval[2]. Car, d'établir des rapprochements, il n'y faut pas songer, et l'on n'a ici aucune de ces preuves morales qui, en bien des cas, équivalent presque à des pièces d'archives. Du reste, nous savons maintenant d'une manière certaine non seulement que Pilon est Parisien, mais encore qu'il est né en 1535[3]. Il n'a donc pu être chargé de sculpter la statue de Langey à une époque où il comptait à peine une dizaine d'années.

Le Mans, cependant, possède bien en réalité une œuvre du maître. Nous voulons parler d'une petite Vierge en marbre blanc qui se trouve à l'église de la Couture, où on a eu la malencontreuse idée de la jucher à une hauteur démesurée. Aussi est-il difficile d'apprécier son mérite, et nous sommes réduit à publier la pièce suivante, dont l'authenticité est incontestable[4] :

Extrait d'un contrat consenti par frère Pierre Vincent, religieux de l'abbaye de la Couture, contenant diverses donations, passé à Paris le 1er décembre 1570, devant J. Lusson et V. Maupers, notaires. (Archives départementales de la Sarthe, H. 1284, folios 278, 279.)

« Et outre ledit sieur abbé (de la Couture, Nicolas Fumée) a consenti et accordé, consent et accorde que si ledit frère Pierre Vincent, son religieux, alloit de vie à trespas, auparavant que d'avoir paié a honorable Germain Pillon, sculpteur du roy et bourgeois de Paris la somme de xxxv escus d'or soleil, sur et tant moins de laquelle ledit Pierre Vincent a pu paié et baillé vingt-cinq livres tournois... l'on puisse prendre (sur ses meubles) ce qui sera trouvé estre deu de reste de ladite somme de xxxv escus soleil pour achever de paier ledit Pillon... pour une imaige de Nostre Dame de pierre de marbre qu'il est ten

1. C'est-à-dire probablement en 1547. Chabot, comme Langey, était mort en 1543. Nous avons donné plus haut les motifs du retard apporté à l'exécution du tombeau de ce dernier.

2. Cf. Le *Maine et l'Anjou*, in-folio, t. Ier, p. xxi. — Dom Piolin, *Histoire ecclésiastique du Maine*, t. V, p. 386. C'est Alexandre Lenoir qui, dans le *Musée des monuments français*, a, pour la première fois, mis en avant l'origine mancelle de Germain Pilon.

3. Cf. *Mélanges de littérature et d'histoire*, 1856, 1re partie, p. 173 et 175. Il résulte de diverses dépositions que Germain Pilon, « sculpteur ordinaire du roi », est né « es faubourg Saint-Jacques » à Paris. Un témoin lui donne quarante-six ans en 1581.

4. Communication de M. Robert Charles.

luy bailler et fournir, lequel imaige de Nostre Dame ledit religieux a donné et donne de sa part dès à présent pour estre mis sur le grand autel de ladite abbaye de la Couture par la permission et au consentement dudit sieur abbé. »

« L'an 1570, le vendredi second jour de juin. »

Signé : LUSSON et MAUPERS.

La statue de Langey, quelque remarquable qu'elle soit, n'occupe à nos yeux que le second rang. A tous égards nous lui préférons l'admirable frise qui se déroule sur le devant du lit de repos. Aussi bien comme mouvement que comme finesse d'exécution, il est impossible de rien désirer de mieux. Ce fouillis de tritons et de néréides captive dès le premier instant et, après avoir jugé l'ensemble, on se plaît à examiner chaque détail. Il n'est pas jusqu'aux animaux qui par leur diversité n'attirent l'attention. Le monde de la mer possède aussi ses chevaux, ses bœufs et ses lions que distinguent des nageoires à l'avant-train et une longue queue de poisson. Tous se livrent aux provocations, aux luttes corps à corps pour le seul butin recherché, c'est-à-dire une femme.

Ce long bas-relief, dont la blancheur contraste avec le noir des sphinx, également en marbre, qui lui servent de support, a-t-il une origine française, ou devons-nous, à son sujet, mettre en avant le nom de quelque artiste italien ? A vrai dire, en dehors de Jean Goujon, qui a si magistralement traité des frises marines à la Fontaine des Innocents, nous ne connaissons personne, de ce côté des monts, à qui il soit permis de songer quelque peu. En 1546, c'est-à-dire à une date où il commençait déjà à être célèbre, rien n'empêchait de lui confier un pareil ouvrage. Si, dans l'œuvre en question, quelque chose rappelait la main du maître, notre conviction, au besoin, pourrait donc se passer de plus sérieux arguments. Mais, malheureusement, il n'en est pas ainsi, et nous sommes bien obligé d'avouer que, suivant toutes probabilités, l'Italie peut exercer ici une revendication sérieuse. Seulement, quant à aller plus loin, nous ne l'essayerons même pas. Le Milanais surtout possédait alors tant d'artistes renommés, qu'en l'absence de tout point de comparaison, il est bien difficile de faire un choix.

De la frise passons aux panneaux inférieurs. Des deux parts c'est la même main qui se fait sentir, et nous n'en voulons pour preuve que la répétition, sur un casque, à gauche, de la figure placée au centre du bas-relief. Du reste, il ne faut pas s'en plaindre, car rien n'est plein de vie et de mouvement comme cet homme nu, monté sur un hippocampe et brandissant à deux mains une touffe de joncs marins. Le casque dont nous parlons se complète, en outre, par un masque étrange où une tête de bélier est superposée à celle d'un porc. Certes, pour faire accepter ces fantaisies, il a fallu un talent remarquable qui ne s'est

pas démenti, du reste, dans la cuirasse à lanières, sculptée en pendant, non plus que dans les armes de toute sorte, disposées en entourage. On voit là des lances, des javelots, des boucliers, une hache, un glaive, une enseigne et deux machines de guerre, dites *béliers*, en compagnie du *pedum* des Centaures.

Jusqu'ici nous nous sommes tenu sur les hauteurs, et les sculptures signalées à Solesmes et au Mans figurent à bon droit parmi celles dont la renommée est presque universelle. Mais il en est d'autres qui, pour ne présenter qu'un intérêt local, n'en méritent pas moins d'attirer l'attention. Elles sont dues pour la plupart à des artistes modestes qui à grand'peine ont échappé à l'oubli. Tels sont, par exemple, dans les premières années du XVIe siècle, Guillemin Lemarié, Nicolas Duval et Macé Briand [1], un peu plus tard Sainctot Chemin [2] et finalement Mathieu Dionise. Seulement nous n'en sommes pas moins embarrassé pour savoir à qui attribuer certaines œuvres, car les points de comparaison font totalement défaut. De ce nombre sont les retables de Vezot [3] et de Torcé [4], le premier représentant des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et le second la mort de la Vierge. Tout se borne à évoquer à leur sujet le souvenir de l'école de la Ferté-Bernard. Quant au Calvaire de Souvigné-sur-Même dont les statues enfouies à l'approche de la tourmente de 1562 n'ont

1. Les noms de ces trois artistes figurent dans différentes pièces conservées aux archives de la Sarthe, H. 1418. - Petit in-folio, comptes de recettes et de dépenses de l'abbaye d'Etival en Charnie (Mayenne), rendu par le receveur Michel Charlot à l'abbesse Jeanne de Laval pour la période comprise entre le 1er novembre 1507 et le 1er novembre 1512,

Folio 256 v°. « Le vendredi sixiesme octobre audict an 1508, en présence et par commandement de Madame (l'abbesse), paia ledict receveur à Guillemin Lemarié, pour la faczon de l'ymaige de la Magdelaine qui a esté mis en la chapelle de Vallamée, en ce comprins 2 sols 6 deniers que icelluy Lemarié avoit baillez pour parpaiement de la pierre dont il avoit fait ledict ymaige oultre 5 sols qu'il avoit receuz paravant par les mains de Madame, 32 sols 6 deniers. » — F° 257 v°. 27 avril 1509. « Paia ledict receveur à Nicolas Duval, ymaiger, demourant au Mans, 4 livres 18 sols 6 deniers restans de 12 livres tournois par marché fait pour trois ymaiges qu'il a faiz et baillez à madame, sçavoir est l'un de la Trinité, qu'il a fait mectre et est en ladicte chapelle de Couevron, l'autre de Nostre Dame en ladicte chapelle de Vallemée, et l'autre de sainct Loys en la chapelle des Vicontes dedans ladicte abbaye, ainsi qu'il appert par quictance dudict Duval. » F° 259 v°. Mai 1510. « Audict Guillemin Lemarié, sur la faczon de l'ymaige de sainct Mamer que Madame a fait faire et mectre en sa chapelle de St Jehan de Champfleury. » — H. 1419 (Registre) petit in-folio, comptes de recettes et de dépenses de l'abbaye d'Etival rendu par le receveur Dom Rousseau à l'abbesse Anthoinette de Souvré du 1er novembre 1514 au 1er novembre 1516. — F° 153 v°. « Item, ledict jour (5 aout 1516), allé coucher a Angiers, et n'en bouge le lendemain et le jeudi jusques après digner, fors que ledict mercredi allé au Plesseys Macé, et séjourna la pour veoir les autiers à Sainct Maurille et Nostre Dame, et pour parler a l'ymaigier nommé Macé Briand (V. Port, Dict. de M. et L. I, 496), lequel nous a mené a Estival pour veoir la place dudict autier et pour parler à Madame et marchander, si faire se povoit, ouquel temps jé despensé scavoir est pour le mardi soupper, mercredi digner et soupper et le jeudi digner audict ymaigier. Jacques et moy 16 sols. » — F° 144 v°. « Item le sabmedi, IXe jour dudict moys (avril 1516) fut fait marché avecque ledict Mace Briand pour faire ladicte contretable de pierre de Baraisse selon le devis de Madame, à la somme de sept vingt livres tournois, et doit fournir le tout et rendre ladicte oeuvre à Avaise (Avoise) à ses despens et sur ladicte somme lui ai baillé ledict jour 80 livres tournois. »

2. *L'œuvre de Sainctot Chemin, sculpteur fertois*, par Robert Charles, 1876.

3. Village du canton de Mamers.

4. Village du canton de Montfort, à l'est du Mans

revu le jour qu'en 1876, des documents le font exécuter par Sainctot Chemin de 1552 à 1555[1]. Rien n'empêche donc de juger ce maître qui, pour la vérité de l'expression et le naturel des poses, se rapproche parfois des grands sculpteurs de Solesmes.

V

Philippe de Luxembourg, avons-nous dit plus haut, contrarié de l'opposition que ses chanoines faisaient à la reconstruction de sa cathédrale, s'était rabattu sur les demeures épiscopales et, par ses soins, les deux châteaux de Touvoie et d'Yvré-l'Évêque, situés dans les environs du Mans, ne tardèrent pas à être renouvelés dans toutes leurs parties; seulement, vu le goût bien connu du célèbre cardinal pour les formes tourmentées du gothique de la décadence, nous ne regrettons qu'à demi les démolitions du siècle dernier. Évidemment il n'y avait rien là qui sentît l'approche de la Renaissance, et Simon Hayeneufve ne figurait pas parmi ceux dont le talent fût, dans la circonstance, appelé à se montrer.

Du reste, c'est encore au moyen âge qu'appartient également le joli château de Verdelles[2], bâti par Nicolas Le Clerc, seigneur de Juigné, entre les années 1493 et 1500. A l'intérieur, non plus qu'à l'extérieur, nous ne trouvons dans le plan primitif aucun détail qui puisse être signalé comme l'avant-coureur de quelque grand changement. La cheminée de la salle principale était d'abord toute gothique, et l'on ne peut attribuer qu'à un remaniement postérieur la niche à coquille creusée en son milieu[3]. Cet embellissement est de la même date que les médaillons rangés au pourtour[4]. Le propriétaire, vers l'an 1515, voulut se mettre à la

1. Robert Charles, *op. cit.* Sainctot Chemin apparaît dans les comptes de la Ferté-Bernard en 1531 et 1543. Sa mort doit être placée vers 15[illegible]0.

2. Non loin de Sablé, à droite de la route qui conduit à Brûlon.

3. Elle tient la place de deux niches gothiques qui s'harmonisaient avec le reste de la décoration. Sur une banderole, nous avons relevé l'inscription suivante, assez facile à restituer : TO[VT POVR VNG] TEMP[S].

4. Ces derniers sont au nombre de six : 1° DIDO DE CARTAIGE, mutilé; 2° OCTOVIEN. Toque à la François Ier, chemise plissée très finement, vêtement à fourrures; 3° TOVT POVR VNG TENPS. Figure de femme, collier au cou, très mutilée; 4° L.... PRIEN, mutilé; 5° PAN THASY DAMAZO. C'est l'une des neuf preuses dont l'image existait également au château de Coucy. Son vrai nom est Pentésilée; 6° ENEAS DE TROIE, mutilé.

mode du jour et ne craignit pas, dans ce but, d'altérer une œuvre achevée depuis si peu de temps.

A vrai dire, le premier château où se manifesta clairement la nouvelle tendance n'est pas antérieur à la seconde moitié du règne de Louis XII. Il se voit aux environs de Château-Gontier et porte le nom de Saint-Ouen. Ses dimensions sont peu considérables, et on n'y ferait certainement pas attention, si en avant du seul corps de logis dont il se compose, ne s'élevait une admirable tour quadrangulaire destinée à contenir l'escalier[1]. Naturellement, dans les divisions, il ne peut y avoir régularité parfaite et, sauf au dernier étage, les ouvertures, au lieu d'occuper le champ entre deux bandeaux sculptés, se trouvent à cheval sur celui qui devrait inférieurement leur servir de base. Le moment n'était pas venu où, sans égards aux lois de l'architecture, qui ne permet pas de boucher à moitié les baies pour livrer passage aux rampes, on ne tiendrait aucun compte de l'usage auquel est appelée chaque partie d'un édifice. Ici tout est disposé en vue de l'escalier qui, après avoir desservi non seulement le premier étage, mais même les combles, se jette sur le côté dans une tourelle en encorbellement, pour laisser place à une vaste pièce en belvédère[2], surmontée elle-même d'une terrasse dont les balustrades ont un faux air de défense et rappellent de loin nos vieux donjons crénelés[3].

Les angles de la tour sont particulièrement ornés. Ils présentent quatre étages de doubles colonnes qui ne rappellent en rien les ordres classiques. C'est le caprice poussé à son extrême limite, et le moyen âge n'a pas apporté plus de variété dans la décoration des fûts, qui tantôt se dérobent sous un réseau à mailles carrées ou octogones, et tantôt sont striés en spirale ou simplement cannelés avec enlacement de liens continus. Quant aux frises, elles multiplient les monogrammes, les disques en ardoise, les fers à cheval et les crousilles. Mais la partie la plus intéressante est assurément la balustrade, qui, dans des couronnes de feuillages séparées par des potelets à double renflement, étale des roues à six jantes. C'était rappeler d'une façon très sensible que le propriétaire, Guy Le Clerc, possédait parmi ses titres ecclésiastiques celui d'abbé de la Roë[4].

A l'intérieur, les marches de l'escalier tournent autour d'un noyau plein.

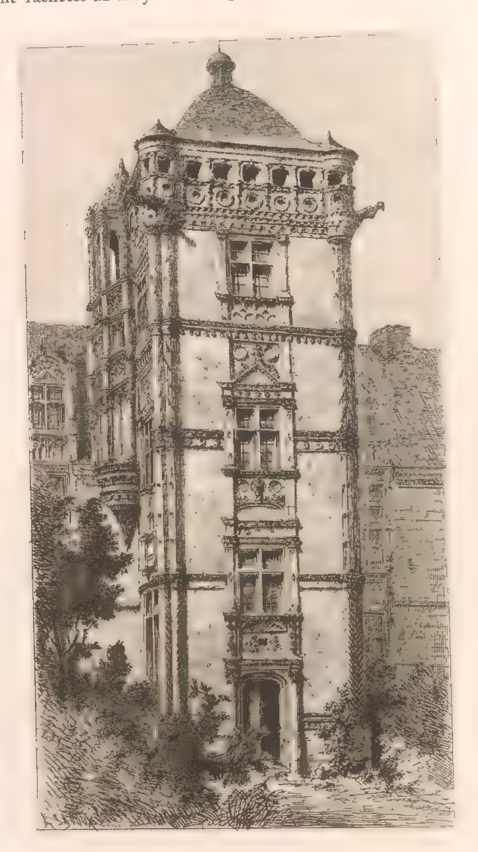
1. Nous avons cru reconnaître que, primitivement, la tour ne devait pas avoir des proportions aussi considérables. A l'intérieur, elle se raccorde mal avec le reste de l'édifice et n'a pu être conçue en même temps.

2. L'existence de cette pièce est accusée à l'extérieur par la place de la fenêtre, qui eût dû s'ouvrir beaucoup plus bas dans le cas où l'escalier se fût prolongé jusqu'à la terrasse.

3. Très probablement, la terrasse était jadis découverte, car, sans cela, on ne s'expliquerait guère les gargouilles placées aux angles de la tour.

4. L'abbaye de la Roë est située à la limite ouest du Maine, entre Craon et la Guerche.

Les angles sont rachetés au moyen d'une petite voûte à trois divisions ornée de



CHATEAU DE SAINT-OUEN.

fleurons et de monogrammes. Du reste, les lettres G L se répètent un peu partout; elles forment comme une frise continue à la bordure extérieure du plafond.

Parmi les ornements qui méritent d'attirer l'attention, citons encore des guirlandes de pavots assez singulièrement composées. Les fleurs ne sont pas liées ensemble, mais paraissent sortir les unes des autres. Pareille chose se voit à Oiron, en Poitou, et il faut bien dire que, sous d'autres rapports, l'escalier élevé par Guy Le Clerc rappelle celui qui fait la gloire du château des Gouffier[1]. Aussi nous plaisons-nous à penser que l'abbé de la Roë, dont la vie se passait beaucoup plus à la cour que dans le Maine[2], ses travaux sinon terminés, du moins en état assez avancé d'achèvement, s'est plu à recommander son architecte au grand écuyer.

Quoi qu'il en soit, le château de Saint-Ouen est un admirable spécimen de cette époque de transition, qui, suivant les provinces et suivant les artistes, s'est prolongée plus ou moins longtemps. La Renaissance y lutte victorieusement avec le moyen âge, et le moment est proche, on le sent, où son triomphe s'affirmera d'une manière définitive. Enfin disons que l'ornementation est partout très soignée, que nulle part on ne trouve trace de négligence. Si, comme on le dit, l'abbaye de la Roë était pauvre, il faut croire que la reine Anne n'avait pas marchandé ses largesses à son aumônier[3].

Si l'on en croit la tradition, c'est en 1508, à la suite de son mariage avec Anne de Montmorency, que le comte de Laval, Guy XVI, aurait, dans sa capitale, jeté les fondations de ce qu'on est convenu d'appeler le Petit-Château. Mais, soit que la dépense ait paru trop considérable, soit pour tout autre motif à nous inconnu, les travaux furent alors poussés si peu loin que dans le seul corps de bâtiment dont la construction soit ancienne[4], rien ne révèle une date antérieure aux dernières années du règne de François Ier. Très probablement, on ne se remit à l'œuvre qu'après le mariage de Guy XVII avec Claude de Foix, c'est-à-dire au plus tôt en 1541[5]. La simplicité quelque peu solennelle des deux longues façades que nous pouvons admirer indique bien pareille époque et, certainement, un grand pas est fait vers l'architecture savante, qui ne tardera pas à être de mode[6].

1. L'escalier d'Oiron, aujourd'hui englobé dans un corps de logis du XVIIe siècle, devait jadis faire saillie au dehors.

2. Il était aumônier de la reine Anne.

3. Suivant certains historiens, c'est la reine Anne elle-même qui aurait fait construire le château de Saint-Ouen (Paul Belleuvre, dans *le Maine et l'Anjou*); mais cette opinion est tout à fait inadmissible. De même croyons-nous que la construction était terminée bien avant la mort de Guy Le Clerc, arrivée en 1523.

4. Non seulement le pavillon de gauche, mais toute l'aile de droite et la première travée en retour du côté de la Mayenne ont été construits il y a une trentaine d'années.

5. Guy XVII n'avait que dix ans à la mort de son père, en 1531. Forcément, il ne put donc pas être question alors de reprendre la construction du Petit-Château.

6. L'ordre dorique ne se montre pas encore; mais, du côté de la cour, nous avons déjà des pilastres corinthiens superposés à des pilastres ioniques. En outre, la corniche repose sur des consoles imitées de l'antique.

Guy XVI, toutefois, fut loin de demeurer inactif, et la transformation du vieux château qui s'élève à l'angle du plateau et domine le cours de la Mayenne doit lui être attribuée. Là, comme en beaucoup d'autres endroits, dans des



CHEMINÉE DE SAINT-OUEN.

murs du moyen âge, on ouvrit de hautes portes et de larges fenêtres [1]. Il fallait donner de l'air et de la lumière aux vastes pièces qui semblaient trop tristes

1. Le changement que nous indiquons est surtout visible du côté gauche de la cour.

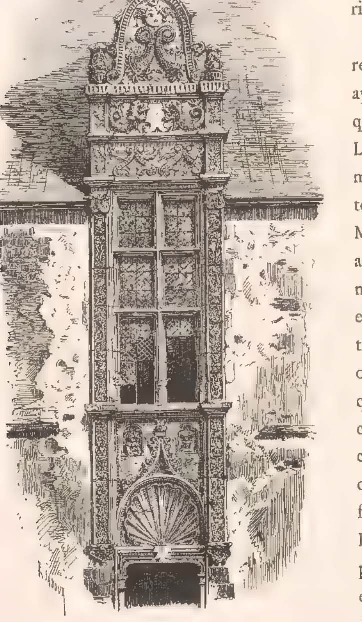
et trop sombres aux jeunes seigneurs du temps de Louis XII. Également, à



CHATEAU DE LAVAL.

l'extérieur, le goût du jour réclamait des murs moins nus, quelque chose qui tranchât avec l'austérité des âges précédents. Ce double problème fut résolu par

un ensemble de décoration établissant un lien entre les différents étages et se prolongeant même, bien que sans utilité, assez haut sur les toits. Car nous ne sommes pas ici en présence de lucarnes, et l'architecte a seulement voulu donner à la composition un couronnement en rapport avec sa richesse.



CHATEAU DE LAVAL.

Un détail qui n'a pas été remarqué jusqu'ici fait connaître approximativement à quelle époque furent exécutés les travaux. L'écu de Guy XVI, en effet, se montre à la façade principale entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, ce qui n'a pu avoir lieu avant l'année 1517 [1]. Quant au monogramme faussement lu AE, et qui se compose en réalité de trois lettres liées ensemble, ANE, on ne saurait y voir autre chose qu'une allusion au nom de la comtesse de Laval. De même est-ce la devise de la noble dame qui se trouve répétée jusqu'à trois fois sur une banderole : SESESE. Les contemporains ne s'y trompaient pas, et pour eux cette énigme se traduisait par les mots : *Semper eadem*.

Nous ne croyons pas nécessaire de parler plus longuement du château de Laval qui ne présente, en somme, qu'un assez médiocre intérêt. On juge surtout sévèrement les constructions élevées par Guy XVI, si on les compare à celles que son futur beau-père, Jacques de Daillon [2], poursuivait dans le même temps à l'autre extrémité du Maine. Car, bien que réduit à une seule façade, le château du Lude

1. *Recueil historique des chevaliers de l'ordre de Saint-Michel*, dans la *Revue historique et nobiliaire*, 1879, p. 469.
2. A la mort d'Anne de Montmorency, Guy XVI se remaria, en 1525, avec Antoinette de Daillon.

offre encore aujourd'hui l'un des plus beaux spécimens de l'architecture du xvi[e] siècle. Les tours, d'un diamètre considérable, sont ornées avec une rare élégance, et comme la défense ne joue ici aucun rôle, on n'a pas craint d'interrompre les mâchicoulis au droit des fenêtres. Du reste, ces dernières, de la base au faîte, forment en réalité un tout continu, et les hautes parois se trouvent ainsi coupées verticalement par de grandes lignes d'une extrême richesse. Nous ne disons rien du double bandeau qui indique la séparation des étages, non plus que des médaillons à têtes saillantes si heureusement placés au milieu des surfaces planes.

Nous savons qu'en 1525, à la mort de Jacques de Daillon, tué glorieusement à la bataille de Pavie, le château du Lude était en pleine construction. Le commencement des travaux peut donc être fixé approximativement à 1520 et c'est ce qui explique pourquoi il ne reste plus dans l'ornementation aucune trace du moyen âge. Tout appartient à cette période gracieuse de la première Renaissance, qui a semé d'arabesques les pilastres, décoré magnifiquement les allèges des fenêtres et découpé sur les toits de grandes et riches lucarnes[1]. Certes, on trouverait difficilement quelque chose de plus élégant, et nous voudrions bien, pour notre part, connaître le nom de l'habile architecte qui, après avoir terminé, vers 1530, la demeure des Daillon, fut appelé à Vitré, où la comtesse de Laval, on l'a vu plus haut[2], désirait l'employer à l'embellissement de sa chapelle[3].

Tous les châteaux n'ont pas été bâtis d'un seul jet, et il en est plusieurs, au contraire, qui portent l'empreinte, non seulement des âges les plus divers, mais encore, vers la même époque, des inspirations les plus opposées. Telle est, par exemple, aux environs d'Évron, dans la Mayenne, la poétique résidence des Le Gonidec, ces successeurs intelligents des Le Maire et des Bouillé. Son nom, Le Rocher, lui vient sans aucun doute de ce que, primitivement, on s'est servi pour l'asseoir d'une masse solide, émergeant d'une immense pièce d'eau aujourd'hui rejetée en arrière et ne baignant plus que deux côtés de l'ancien quadrilatère. Lorsqu'on voulut égayer cette forteresse, naturellement un peu triste et sombre, on commença par abattre environ la moitié de l'enceinte ;

1. Les lettres N N que portent quatre cartouches sur le chambranle d'une fenêtre, à gauche de la façade, constituent peut-être le monogramme de l'artiste auquel est due la sculpture de cette partie du château.

2. P. 30.

3. Il y a quelques années, on a découvert, dans l'épaisseur des murs de la tour de droite, une petite pièce entièrement décorée, vers 1535, de peintures à fresque. Outre le *Triomphe de Chasteté*, on y voit Noé faisant entrer les animaux dans l'arche et diverses scènes du patriarche Joseph.

puis tout ce qui restait fut renouvelé du côté de la cour. Les caprices de la Renaissance firent leur apparition au milieu des dernières manifestations du moyen âge. François de Bouillé qui, très probablement, s'était mis à l'œuvre dès son entrée en possession du château, c'est-à-dire en 1512, avait

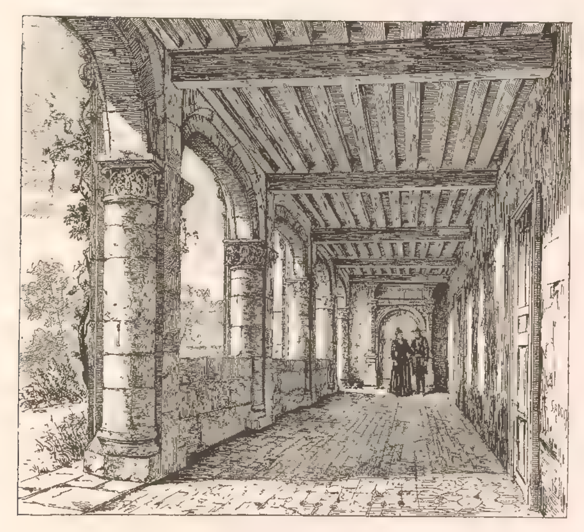


CHATEAU DU LUDE.

pris sur place les artistes dont il avait besoin, et tout observateur attentif ne peut manquer d'être frappé de la ressemblance qui existe entre les bâtiments de l'aile droite et certaines parties de l'église d'Évron[1]. C'est la même manière de comprendre la sculpture, d'ailleurs fort grossière, la même impuissance d'atteindre avec le granit à l'élégance et à la correction.

1. Voir notamment, à gauche de la porte principale, du côté sud.

Mais Le Rocher n'en était pas à sa dernière transformation et, vers 1535, François de Bouillé qui, depuis quinze ans environ, avait épousé une riche héritière de l'Anjou, Marguerite de la Jaille, songea, en avant de l'aile en retour vers la gauche, à faire bâtir une galerie destinée à établir, aussi bien au rez-de-chaussée qu'au premier étage, communication facile avec la chapelle[1]. Seulement,



CHATEAU DU ROCHER
(Galerie de la Chapelle).

comme il savait à quoi s'en tenir sur les ressources de sa province, c'est à la Normandie que nous le voyons s'adresser cette fois. On peut même sans crainte affirmer que l'architecte est venu de Caen, qu'il a vu l'hôtel d'Écoville, s'il n'y a travaillé directement. Ses lucarnes, d'une élégance toute particulière, sont comme une indication d'origine sur laquelle il est impossible de se tromper. En outre, la sculpture, en dépit des difficultés dont elle avait à triompher, atteint

1. La chapelle a été bâtie en même temps que la galerie, mais cette dernière seulement est en application contre les parties les plus anciennes du château.

une rare perfection. Hector Sohier, qui, lui aussi, à Chanteloup[1], se trouvait aux prises avec le granit, n'a pas mieux réussi, et l'on peut dire qu'un goût exquis, servi par une main habile, préside à toute la décoration du Rocher.

Par une ironie du sort, tandis que les châteaux encore subsistants n'ont point conservé leurs parchemins, ceux qui ont disparu se présentent à nous avec un acte de naissance parfaitement en règle. Nous savons, par exemple, que Françoise d'Alençon, veuve de Charles de Bourbon, duc de Vendôme, pour la construction de son château de la Flèche[2], s'adressa à un architecte local nommé Jacques-Mathieu Estourneau[3]. Il serait donc intéressant de connaître quelle était la manière de ce maître dont le talent avait dû s'exercer sur d'autres édifices, puisqu'au moment où furent commencés les travaux dont nous parlons, c'est-à-dire en 1539, il avait déjà cinquante-trois ans[4]. Le point de comparaison dont nous aurions si grand besoin fait totalement défaut, et rien ne permet, soit au sujet du Lude, soit à celui des deux châteaux moins importants de Bénéhart[5] et de Poncé[6], qui tous appartiennent à la première moitié du XVIe siècle et sont situés dans la partie sud du département de la Sarthe, de se livrer même à des conjectures.

A côté de Jacques-Mathieu Estourneau, il faut faire figurer Jean Masneret et René Guitton, deux architectes du Mans qui, du temps de Henri II et de Charles IX, furent chargés de reconstruire le château de Pescheseul[7]. Seulement, bien que leur œuvre ait également disparu, nous sommes assez bien renseigné sur sa physionomie, car elle reproduisait, dit-on, le beau manoir du Puy-du-Fou, en Poitou[8]. C'est ce qui nous permet, avec quelque vraisemblance, d'attribuer aux mêmes artistes la belle porte flanquée de tours qui donne entrée dans la cour du château de Courtanvaux[9]. Tant au point de vue du style qu'à celui de la date, notre opinion est soutenable, tandis que rien n'autorise, ainsi qu'on l'a fait plusieurs fois[10], à mettre une semblable construction au compte de

1. Voir notre t. II, p. 235-236.
2. Dit le château Neuf.
3. *Histoire de la Flèche*, par Ch. de Montzey, 1877, t. Ier, p. 262.
4. Estourneau, suivant M. de Montzey (*op. cit.*), serait né en 1486.
5. Le château de Bénéhart, situé dans le voisinage du Grand-Lucé, se compose d'un seul corps de logis flanqué de tours.
6. Près Malicorne. L'escalier seul remonte au temps de François Ier.
7. Sur les bords de la Sarthe, entre Sablé et Malicorne.
8. Le château était terminé en 1571, puisqu'à cette date Jean de Champagne, son propriétaire, y reçut le roi Charles IX.
9. Près Saint-Calais.
10. Voir notamment un article du comte Anatole de Montesquiou dans *le Maine et l'Anjou*.



Mathurin Delaborde. Le grand architecte de la Ferté-Bernard était mort depuis longtemps, lorsque Gilles de Souvré ordonna de se mettre à l'œuvre[1].

Avec Courtanvaux, nous avons fini, pour ainsi dire, la liste des châteaux intéressants. Dans les dernières années du XVI[e] siècle, si l'on a beaucoup con-



CHATEAU DE COURTANVAUX
(Entrée de la cour).

struit, rien ne s'est fait avec cette élégance supérieure qui caractérise les grandes époques de l'art. Le spécimen le mieux réussi de ce temps-là, nous voulons dire Foulletorte[2], à côté d'un pavillon en *loggia* dont l'idée est assez heureuse, pré-

1. La porte en question ne peut être antérieure aux dernières années de Charles IX, si elle n'a même été élevée sous Henri III, au moment de l'érection de la terre de Courtanvaux en marquisat.

2. Commune de Saint-Georges sur Erve, arrondissement de Laval.

sente des masses mal étudiées et une ornementation tout à la fois pleine de lourdeur et de pauvreté. Quant à Montécler[1], sa longue façade est d'une monotonie véritablement désespérante. Aussi n'était le pavillon original qui se dresse à l'entrée et une belle cheminée en lambris peints et sculptés dans une pièce du premier étage, ce château ne mériterait pas une visite.

VI

Au Mans, nous ne saurions nous en étonner, on se montre généralement très préoccupé de justifier par quelque exemple palpable la haute renommée de Simon Hayeneufve. Arguant du long séjour de cet artiste en Italie, certains archéologues croient reconnaître sa main dans une maison de la rue de l'Écrevisse, qui, bien évidemment, si elle était terminée en 1545[2], se trouve en avance sur tout ce qui se faisait en France à la même époque. Comme partout au delà des monts, les principales pièces sont reléguées au premier étage qui prend une importance considérable et rappelle le *piano nobile* des palais de Rome et de Florence. En outre, le chambranle de chaque fenêtre non seulement présente, à la partie supérieure, des ressauts ou crossettes, mais encore s'abrite sous un fronton triangulaire soutenu à droite et à gauche par des consoles très allongées et très saillantes. Avec un peu moins de richesse, c'est l'arrangement adopté par Pierre Lescot dans son palais des bords de la Seine[3], et le nom de Petit-Louvre donné à la maison qui nous occupe s'explique tout naturellement. Quant à la conclusion à tirer d'un pareil rapprochement, elle ne semble pas en faveur de l'antériorité proposée. Puis nous ne devons pas oublier que Simon Hayeneufve était âgé de quatre-vingt-seize ans lorsque la mort vint le frapper en 1546. Il est donc probable qu'à cette date, depuis au moins quinze années, tout travail de construction lui était demeuré étranger. Mais s'il nous faut remonter jusqu'en 1525 ou 1530

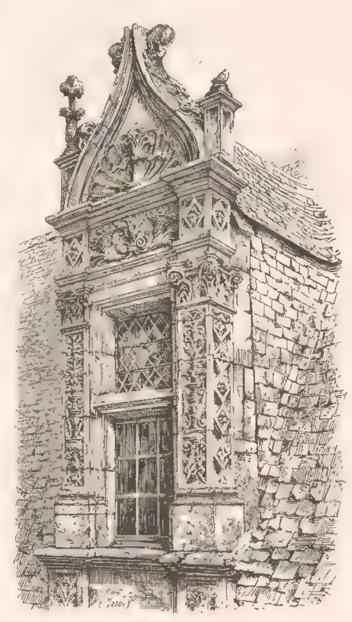
1. Entre Évron et Sainte-Suzanne.

2. A l'appui de cette opinion, on fait valoir que cette maison fut achetée, en 1545 ou 1546, par Jacques de Vignolles, personnage qui a joué un certain rôle dans l'histoire du Mans.

3. Disons, toutefois, qu'au Louvre les consoles reposent directement sur le chambranle. Pas de crossettes, par conséquent, à la partie supérieure.

environ, comment expliquer que la belle ordonnance dont les traits principaux viennent d'être indiqués n'ait été un objet d'imitation que beaucoup plus tard, dans la seconde moitié du XVIe siècle ? On le voit, la question n'est pas aussi simple qu'on se plaît à le supposer et, pour la trancher d'une manière définitive, force serait d'avoir des documents certains.

Si nous ne nous trompons, Simon Hayeneufve, que l'on a voulu chercher rue de l'Écrevisse, pourrait être plus facilement trouvé rue Dorée, dans la maison dite de l'Ancien-Évêché [1]. Dans l'agencement des lignes, dans les profils des moulures, surtout dans les gâbles qui surmontent les lucarnes, il y a comme une réminiscence de l'architecture florentine. Assurément nous avons affaire à quelqu'un qui a visité l'Italie, qui s'est épris de son style et l'a appliqué tant bien que mal à un édifice de son pays. Les sculptures méplates encadrées dans les allèges des fenêtres[2] peuvent elles-mêmes servir d'indication. Un artiste dont le talent se serait formé en Normandie ou sur les bords de la Loire n'eût peut-être pas mieux fait, mais il eût fait différemment. Pour combattre notre opinion, nous le savons bien, on objectera la grande renommée de Simon Hayeneufve. Mais est-il bien certain qu'il faille prendre à la lettre les éloges des contemporains? Sans vouloir donc rien affirmer, nous serions très porté à voir dans la maison en question le spécimen si longtemps cherché. Il offre même ce double avantage que le célèbre artiste s'y montre à la fois comme sculpteur et comme

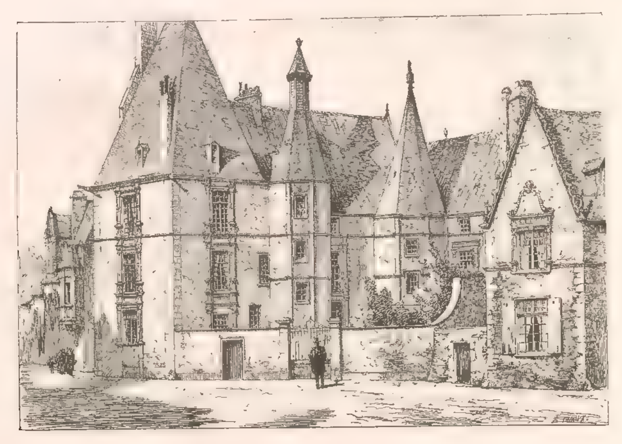


LUCARNE, AU MANS.

1 Appelée aussi hôtel de Fontville.
2 Elles représentent Samson terrassant le lion, des prophètes, etc.

architecte, et ce n'est pas notre faute si l'impression qui résulte de l'examen auquel nous nous sommes livré ne se trouve pas tout à fait conforme à la légende [1].

Tout le monde connaît le groupe de maisons qui fait face à la cathédrale. Celle du milieu, appelée le Grabatoire, parce qu'elle servit longtemps de refuge aux chanoines infirmes, a été, paraît-il, bâtie, de 1535 à 1542, par un architecte nommé Anselme Taron [2]. Le style, du reste, ne dément pas cette date, et nous



LE GRABATOIRE.

sommes bien dans la seconde moitié du règne de François Ier. Mais si l'ensemble est agréable à voir, grâce à des lignes pittoresques, il faut bien avouer qu'en somme l'artiste a fait preuve d'un talent assez ordinaire. Aussi, à tous égards, préférons-nous la maison de gauche avec le riche encadrement de ses fenêtres et sa jolie tourelle en encorbellement. La seule des lucarnes qui subsiste encore est surmontée d'une accolade, et l'on ne saurait se tromper sur la date, qui flotte entre 1515 et 1520. Ajoutons que, dans une pièce du premier étage, une admirable cheminée est couverte de rinceaux qui rappellent le cloître de Saint-Martin-de-Tours.

1. On a voulu reporter à la fin du XVIe siècle la construction de la maison de la rue Dorée. Mais c'est se tromper étrangement; nous sommes presque au début du règne de François Ier.

2. *Note sur le Grabatoire*, par Ad. d'Espaulard. Le Mans, 1848, p. 6.

Pour l'ornementation intérieure, et avec raison, on a eu évidemment recours à une main différente[1].

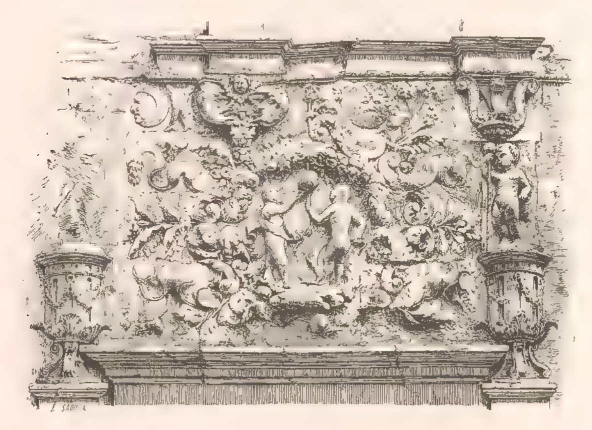


MAISON DITE D'ADAM ET D'ÈVE.

Il ne nous reste plus à parler que de la maison dite d'Adam et d'Ève, mais

1. Une troisième maison à droite présente un pignon assez intéressant qui date également du premier quart du XVIe siècle.

qui mériterait bien un autre nom, car le bas-relief figuré au-dessus de sa porte est complètement étranger à la désobéissance de nos premiers parents. La véritable interprétation doit être cherchée dans la mythologie, et là où l'on a vu une pomme et un bâton[1], il faut reconnaître le globe du monde et le thyrse de Bacchus[2]. Le héros voyageur, debout à gauche, montrerait donc à une femme placée de l'autre côté et qui symbolise l'humanité, comment, avec l'instrument qu'il lui a mis dans la main, on peut, en frappant la terre, faire jaillir des fontaines



BAS-RELIEF DE LA MAISON DITE D'ADAM ET D'ÈVE.

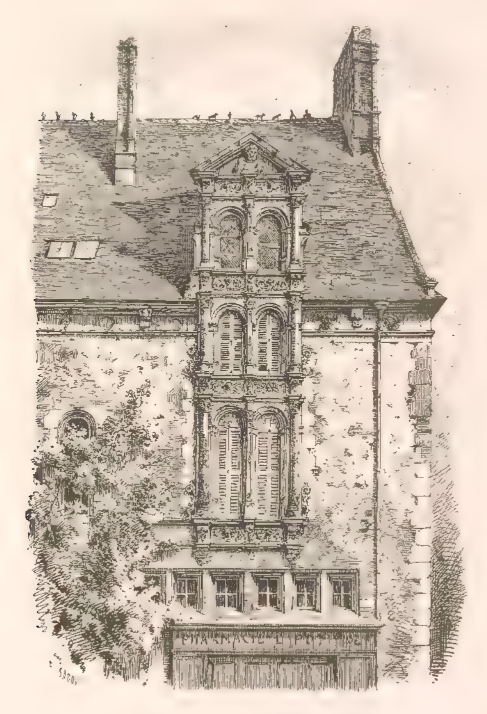
de vin, c'est-à-dire tout ce qui contribue à relever les forces de l'homme. D'une façon détournée, nous le voulons bien, mais cependant assez claire, la profession de Jean de Lépine, qui fit bâtir la maison de 1520 à 1525, se trouvait donc indiquée, et l'on savait d'avance que l'on avait affaire à un disciple d'Hippocrate.

D'autres bas-reliefs, également empruntés à la mythologie, surmontent les fenêtres du premier étage; mais ils ont assez peu d'importance et nous ne nous y arrêterons pas. Le véritable intérêt de cette habitation réside surtout dans le

1. *Ancienne maison dite d'Adam et d'Ève,* par E. Hucher dans les *Etudes sur l'histoire et les monuments de la Sarthe.* Le Mans, 1856, p. 85.

2. L'enfant, debout sur un vase, à droite, tient également un thyrse.

caractère de la sculpture, qui indique, à n'en pas douter, une origine normande. On dirait que des artistes, laissant de côté pour un instant la belle abside de Saint-Pierre de Caen, sont venus au Mans décorer cette gracieuse façade. C'est le



MAISON A LAVAL.

même faire élégant et la même richesse. Du reste, après tout ce que nous avons dit, il n'est pas étonnant qu'il en soit ainsi ; ne trouvant pas chez eux les éléments dont ils avaient besoin, les Manceaux s'adressaient au dehors.

D'autres maisons véritablement intéressantes se voient encore dans les diffé-

rentes villes de la province[1], mais l'espace manque pour les étudier même en passant. Puis, comme toujours, c'est la Normandie qui se reflète dans les œuvres les plus remarquables. Elle seule, par exemple, a pu fournir l'architecte qui a doté Laval de la gracieuse décoration dont nous donnons un dessin. Ce triple étage de fenêtres géminées est on ne peut mieux compris, et lorsque, suivant la coutume, des arcs-boutants décrivaient leurs courbes sur les flancs de la lucarne, tout l'ensemble devait produire un effet des plus heureux.



LA MADELEINE DE SOLESMES.

1. Notamment à la Ferté-Bernard.

POITOU

Vienne, Deux-Sèvres et Vendée.

84-B15456

LA

RENAISSANCE EN FRANCE

Paraîtra en Livraisons ainsi divisées

NORD 2 volumes

1re Livraison : *Flandre. — Artois. — Picardie.* — (Nord, Pas-de-Calais et Somme.)
2e Livraison : *Ile-de-France.* — (Oise.)
3e Livraison : *Ile-de-France.* — (Aisne.)
4e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Marne.)
5e Livraison : *Ile-de-France.* — (Fontainebleau.)
6e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Oise.)
7e et 8e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Seine.)
9e Livraison : *Normandie.* — (Seine-Inférieure et Eure
10e Livraison : *Normandie.* — (Orne, Calvados et Manche.)

OUEST 1 volume

11e Livraison : *Bretagne.* — (Ille-et-Vilaine, Côtes-du-Nord et Finistère.)
12e Livraison : *Bretagne* — (Morbihan et Loire-Inférieure.)
13e Livraison : *Maine et Anjou.* — (Sarthe, Mayenne et Maine-et-Loire.)
14e Livraison : *Poitou.* — (Vienne, Deux-Sèvres et Vendée.)
15e Livraison : *Saintonge, Aunis et Angoumois.* — (Charente-Inférieure et Charente.)

CENTRE 1 volume

16e Livraison : *Touraine.* — (Indre-et-Loire.)
17e Livraison : *Orléanais.* — (Loir-et-Cher.)
18e Livraison : *Orléanais.* — (Eure-et-Loir et Loiret.)
19e Livraison : *Berry. — Nivernais et Bourbonnais.* — (Cher, Indre, Nièvre et Allier.)
20e Livraison : *Limousin. — Marche et Auvergne.* — (Haute-Vienne, Corrèze, Creuse, Puy-de-Dôme et Cantal.)

MIDI 1 volume

21e Livraison : *Guyenne.* — (Dordogne, Lot et Aveyron.)
22e Livraison : *Guyenne. — Gascogne et Béarn.* — (Gironde, Lot-et-Garonne, Tarn-et-Garonne, Hautes-Pyrénées, Gers, Landes et Basses-Pyrénées.)
23e Livraison : *Languedoc et Comté de Foix.* — (Haute-Garonne, Ariège.)
24e Livraison : *Languedoc et Roussillon.* — (Tarn, Aude, Pyrénées-Orientales, Hérault, Gard, Lozère, Haute-Loire et Ardèche.)
25e Livraison : *Comtat Venaissin. — Provence et Comté de Nice.* — (Vaucluse, Bouches-du-Rhône, Var, Basses-Alpes et Alpes-Maritimes.)

EST 1 volume

26e Livraison : *Dauphiné et Lyonnais. — Savoie.* — (Hautes-Alpes, Drôme, Isère, Rhône, Loire, Savoie et Haute-Savoie.)
27e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Ain, Jura, Doubs et Haute-Saône.)
28e Livraison : *Bourgogne.* — (Saône-et-Loire, Côte-d'Or et Yonne.)
29e Livraison : *Champagne.* — (Aube, Marne, Haute-Marne et Ardennes.)
30e Livraison : *Lorraine et Alsace.* — (Meurthe-et-Moselle, Meuse, Vosges et province dite d'Alsace-Lorraine.)

CHAQUE PARTIE FORMERA UN TOUT COMPLET AVEC PRÉFACE ET TABLES

Il paraîtra au moins une livraison tous les trois mois

Prix de chaque Livraison : 25 francs

Les livraisons **1** à **10** forment les 2 premiers volumes, qui sont en vente au prix de **250** francs les 2 volumes.

NOTA. - Tous les éléments de cet important ouvrage sont réunis, et la publication régulière ne saurait plus subir aucun retard.